جدیدیت:
کل اور آج
اور دوسرے مضامین
MAN..., Saiyid Hamid ...rar
U891.4394 SHA
Acc. No. 56821
Scanned with CamScanner

جدیدیت: کل اور آج

اور دوسرے مضامین

شمس الرحمٰن فاروقی

نئی کتاب پبلشرز

D-24، ابوالفضل انکلیو پارٹ-I

جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 25

JADEEDIYAT: KAL AUR AAJ
By
Shamsur Rahman Faruqi
Rs. 250/-

سر ورق : خالد بن سہیل

ناشر : نئی کتاب پبلشرز

ملنے کا پتہ : D-24، ابو الفضل انکلیو پارٹ۔1، جامعہ نگر، نئی دہلی۔25
فون نمبرز: 65416661, 9313883054

تقسیم کار:
(1) Ahluwalia Book Depot
پوسٹ باکس نمبر 2507، نئی دہلی۔110005
(2) بک ایمپوریم، سبزی باغ، پٹنہ
(3) انیس کتاب گھر، امیر گنج، ٹونک، (راجستھان)
(4) Cadplan Publishers & Distributors
Z-326/3، جامعہ نگر، اوکھلا مین روڈ، نئی دہلی۔25
فون نمبر: 9899300556

naikitab
Publishers
Printers & Distributors

D-24, Abul Fazal Enclave, Part-I, Jamia Nagar
New Delhi-25 (Ph.)65416661 (Mob.) 9313883054,

بار اول: اکتوبر 2007

قیمت: -/250 روپے

اے۔پی آفسیٹ پریس، کٹرہ دینا بیگ، لال کنواں، دہلی۔6، میں طبع ہوئی۔

انتساب

مکتبہ جامعہ سے مدت مدید تک منسلک رہنے کے بعد شاہد علی خاں نے

الگ ہو کر اپنا اشاعت گھر کھولا ہے،

مبارک باد اور

ان کی کامیابی کی دعاؤں کے ساتھ

یہ کتاب شاہد علی خاں اور ان کے ادارے "نئی کتاب"

کے نام معنون کرتا ہوں۔

فیضی ز صریر قلمت باد وزان است

آں باد کہ برگ شجر طور فرو ریخت

فہرست

پیش لفظ

زیرنظر مجموعۂ مضامین سے متعلق کچھ باتیں ایسی ہیں جو ادبی اعتبار سے کوئی اہمیت شاید نہ رکھتی ہوں لیکن کتاب شناسوں کے لیے کچھ دلچسپی کا باعث ہو سکتی ہیں، لہٰذا میں پہلے انھیں ہی بیان کرتا ہوں۔

اس کتاب میں حسبِ ذیل مضامین فی البدیہہ تقریریں ہیں جنھیں بانیانِ جلسہ نے ٹیپ کرلیا تھا۔ میں نے ان پر مختصر نظر ثانی کر کے ''شب خون'' اور بعض دوسرے رسالوں میں شائع کرایا تھا۔

۱۔ جدیدیت کل اور آج (لاہور ۲۰۰۴)

۲۔ امیر خسرو اور ہم (جمشید پور ۲۰۰۳)

۳۔ داغ دہلوی (الٰہ آباد غالباً ۱۹۹۷)

۴۔ شاد عظیم آبادی (پٹنہ ۱۹۸۷)

میں ان جلسوں کے بانیان کا شکر گذار ہوں جہاں یہ تقریریں ٹیپ کی گئیں اور مزید شکر گذار اس بات کا ہوں کہ انھوں نے تقریروں کے ٹیپ کو کاغذ پر اتار کر مجھے فراہم کیے اور اس طرح یہ گفتگوئیں ضائع ہونے سے بچ گئیں۔

حسبِ ذیل مضامین میں نے انگریزی میں لکھے تھے۔ ان کا اردو ترجمہ بھی میں نے کیا ہے۔ یہ انگریزی اور اردو دونوں زبانوں میں مختلف جگہوں پر شائع ہو چکے ہیں۔

۱۔ اکبر الٰہ آبادی، نئی تہذیبی سیاست اور بدلتے ہوئے اقدار

۲۔ ایرانی فارسی، ہندستانی فارسی اور اردو: مراتب کا معاملہ

اول الذکر مضمون کی تحریک ذاکر حسین کالج کے پرنسپل جناب سلمان ہاشمی مرحوم کی

طرف سے ہوئی تھی۔ میں نے اسے ان کی فرمائش پر ذاکر حسین یادگاری لیکچر کے طور پر پیش کیا تھا اور پھر اس کے کچھ کچھ تبدیل شدہ روپ جامعہ ملیہ اسلامیہ، کرناٹک اردو اکادمی، بنگلور اور الٰہ آباد میوزیم، الٰہ آباد میں بھی پیش کیے تھے۔ زیر نظر مضمون کو ذاکر حسین کالج والے لیکچر کی تکمیل شدہ اور حتمی شکل سمجھا جائے۔ ذاکر حسین کالج نے اس لیکچر کے انگریزی اور اردو روپ الگ الگ شائع کر دیے تھے۔ الٰہ آباد میوزیم نے بھی اسے ہندی میں ترجمہ کرا کے (مترجم فضل حسنین) ''اکبر الٰہ آبادی اور شاہ ایڈورڈ کی دہائی'' کے نام سے ہندی پمفلٹ کی شکل میں شائع کر دیا تھا۔ ''ایرانی فارسی، ہندوستانی فارسی اور اردو: مراتب کا معاملہ'' کا انگریزی روپ ایک فرمائش کی تکمیل میں لکھا گیا تھا۔ اس مضمون میں بیان کردہ مضامین پر میں غور کرتا رہا تھا اور شکاگو یونیورسٹی میں سنسکرت کے پروفیسر میرے دوست شیلڈن پالک کی فرمائش نے مجھے اپنے خیالات کو مجتمع کر کے قلم بند کرنے کی دعوت دی۔ ان دونوں مضامین کے لیے میں ذاکر حسین کالج کے پرنسپل ڈاکٹر سلمان ہاشمی مرحوم اور پروفیسر شیلڈن پالک کا بطور خاص شکر گذار ہوں۔

حسب ذیل مضامین آج سے کوئی چالیس پچاس برس پہلے کے ہیں۔

۱۔ غالب کا محبوب، تصور اور پیکر

۲۔ آسمان کے بدلتے ہوئے رنگ: غالب اور اقبال

اپنے اصل روپ میں یہ مضامین علی گڑھ یونیورسٹی کے رسالے ''فکر و نظر'' (اس وقت کے مدیر پروفیسر نذیر احمد) نے ۱۹۶۰ کی دہائی کے اوائل دو تین برسوں کے شماروں میں شائع کیے تھے۔ مضامین کے مسودے اور متعلقہ شمارے دونوں میرے پاس نہ تھے، بلکہ انھیں میں بالکل بھلا چکا تھا۔ عزیزی محبوب الرحمٰن فاروقی نے اپنے ذخیرے سے انھیں نکال کر اس اصرار کے ساتھ مجھے بھیجا کہ میں ان پر نظر ثانی کروں (اگر اس کی ضرورت ہو) اور انھیں دوبارہ شائع کراؤں۔ ان کی فرمائش کی تعمیل میں میں نے ان مضامین پر نظر ثانی کی اور کچھ حذف اور کچھ اضافہ کر کے انھیں ''شب خون'' میں چھپوا دیا۔ میں محبوب الرحمٰن فاروقی کا ممنون ہوں۔

میرے بارے میں کبھی کبھی یہ کہا جاتا ہے کہ میری دلچسپی اب جدیدیت کے مسائل پر

تنقید سے ہٹ کر کلاسیکی ادب کی طرف مائل ہوگئی ہے۔ سرسری اظہارِ حقیقت کے طور پر تو یہ بات صحیح ہے لیکن اس کا یہ مطلب نکالنا غلط ہوگا کہ کلاسیکی ادب یا جدیدیت کے پہلے کے ادب کے بارے میں جو کچھ میں نے لکھا ہے یا لکھ رہا ہوں اس میں جدیدیت کے ادبی اور تنقیدی اصول کارفرما نہیں ہیں۔ ادبی نظریے اور تنقیدی طریق کار کے مجموعے کے طور پر جدیدیت ہر طرح کے ادب کا مطالعہ کرنے، اس کو سمجھنے، اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام کر سکتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت صرف جدید ادب کے لیے کارآمد ہے اور کلاسیکی ادب یا جدیدیت کے پہلے کے ادب کو اگر گفتگو کا موضوع بنایا جائے تو جدیدیت کے اصول وہاں کارگر نہ ہوں گے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ادب فہمی، یعنی ادب کی تنقید کے اصولوں میں اگر توضیح کی قوت (Explanatory Power) ہو تو وہ اصول کبھی پورے طور پر بیکار نہیں ہو سکتے۔ توضیح کی قوت سے مراد یہ ہے کہ کسی نظریے یا اصول میں یہ صلاحیت ہو کہ وہ جس چیز کے مطالعے کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے، ان کے تمام پہلوؤں کی وضاحت اس کی روشنی میں ہو سکے۔ یہ الگ بات ہے کہ ایسا ہمیشہ نہیں ہوتا کہ جو وضاحت ہمیں کسی ادبی نظریے سے حاصل ہو وہ ہر وقت اور ہر جگہ درست ہی مانی جائے۔ لیکن اگر وہ بیان کسی فن پارے، یا کسی بھی شے کو اور اس کے مالۂ اور ماعلیہ کو مربوط طریقے سے بیان کر دے تو اسے وضاحت کا درجہ حاصل ہو جائے گا۔ آج بہت سے ایسے بیانات ہیں (خاص کر تنقید میں یا تنقیدی نظریات کے میدان میں) جو نظریہ یا تھیوری ہونے کا دعویٰ رکھتے ہیں لیکن ان میں وضاحت کی قوت نہیں ہوتی، یعنی وہ کسی فن پارے یا ادبی متن کے بارے میں کسی ایسے بیان تک ہم کو نہیں پہنچاتے جو مربوط ہو اور فن پارے کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہو۔

نام نہاد مابعد جدیدیت اور مابعد وضعیات (یا بعض لوگوں کے الفاظ میں پس ساختیات) کے زیادہ تر بیانات ایسے ہیں کہ وہ کسی فن پارے کے بارے میں کسی مربوط اور ہمہ گیر بیان تک ہمیں نہیں پہنچاتے۔ مثلاً اس اصول کو لیجیے کہ معنی کی ماہیت رقیق ہے اور معنی کبھی متن کے مرکز میں نہیں ہوتے، بلکہ مرکز کے کہیں آس پاس، یا حاشیے میں ہوتے ہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ اصول غلط ہے یا صحیح، بنیادی بات یہ ہے کہ اس میں کوئی توضیحی قوت نہیں ہے۔ لہٰذا اس کی روشنی میں ہم کسی فن پارے کے بارے میں کسی مربوط بیان تک نہیں پہنچ سکتے، ہمہ گیر بیان کی تو بات ہی

کیا ہے۔

اس کے برخلاف، جدیدیت نے ادب کی تفہیم و تجزیہ اور ادب کی پرکھ کے جو معیار مقرر کیے انھیں ہم باآسانی اردو کی تمام ادبی تحریروں کے لیے کارآمد پاتے ہیں۔ جدیدیت کے اصول صرف افسانہ جیسی جدید اصناف پر ہی نہیں بلکہ قدیمی اور کلاسیکی اصناف پر بھی جاری کیے جاسکتے ہیں اور ان کی روشنی میں تمام ادب کو پڑھا اور سمجھایا جاسکتا ہے۔ بلکہ میں تو یہ کہتا ہوں کہ جدیدیت کے اصول ہمارے لیے زیادہ کارآمد ہیں کیونکہ وہ ادب کی ادبیت سے سروکار رکھتے ہیں، اس کی نام نہاد سماجی معنویت یا سیاسی یا تاریخی قدر و قیمت سے نہیں۔ ادب کی ادبیت کسی بھی تخلیقی متن کا جوہر ہے اور تخلیقی متن کے لیے مطلق (Absolute) اصول کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے برخلاف، سماجی یا سیاسی یا تاریخی معنویت وغیرہ تخلیقی متن کا جوہر نہیں ہیں اور ان میں لازمیت بھی نہیں ہے کیونکہ فلسفہ، سیاست، تاریخ وغیرہ ہر لحہ ترقی پذیر ہیں اور تغیر کی زد میں ہیں۔ ان علومیوں کا کوئی بیان ایسا نہیں جسے حتمی اور مطلق کہا جاسکے۔

ابھی کچھ دن پہلے ایک محترم ادیب سے منسوب ایک بیان ایک رسالے میں میری نظر سے گذرا۔ رپورٹ میں کہا گیا تھا کہ ادیب محترم نے فرمایا کہ ''شب خون'' تو دس سال پہلے ہی بند ہو چکا تھا، اس معنی میں کہ جن ادبی نظریات اور تصورات کے فروغ کے لیے وہ رسالہ جاری کیا گیا تھا، وہ نظریات اور تصورات ہی اب ختم ہو چکے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ بعض لوگ ایسا ہی سمجھتے ہوں لیکن آخری دم تک ''شب خون'' کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے اور اس مقبولیت کا ایک شمہ بھی ان رسالوں کو حاصل نہ ہوسکا جو ''شب خون'' اور اہل ''شب خون'' کی قدر کم کرنے کے لیے ادیب محترم کے حاشیہ نشینوں اور ان کے خوان کرم کے زلہ رباؤں نے جاری کیے تھے۔

میں ہمیشہ کہتا رہا ہوں کہ جدیدیت نے اردو ادب میں جو انقلاب پیدا کیا اس کے سب نہیں تو اکثر پہلو اردو ادب میں مستقل اور قائم ہو چکے ہیں۔ زیر نظر کتاب کے اولین دو مضامین اس خیال کی وضاحت کرتے ہیں اور جیسا کہ میں نے اوپر کہا جس تھیوری یا نظریے میں معاملات اور محرکات کو واضح کرنے کی قوت ہو یعنی جس میں Explanatory Power ہو، وہ کبھی منسوخ نہیں ہوتی، کیونکہ وہ محض موشگافی اور منطق تراشی کے لیے وجود میں نہیں آتی بلکہ ادب سے اس کا سروکار

زندہ اور سچا ہوتا ہے۔

مجھے خوشی ہے کہ یہ مجموعہ ہمارے قدیم دوست شاہد علی خاں کے ادارے سے شائع ہو رہا ہے۔ مکتبہ جامعہ سے الگ ہونے کے بعد شاہد علی خاں نے باوجود پیرانہ سالی جرأت کا ثبوت دیا ہے کہ اپنا مکتبہ اور رسالہ اپنے ہی بل بوتے پر الگ قائم کیا ہے۔ شاہد علی خاں کی کوششیں بارآور ہوں، یہ میری دعا ہے۔ میں احمد محفوظ کا ممنون ہوں کہ انھوں نے اس مجموعے کی اشاعت میں خاص دلچسپی لی اور اشاریہ بھی تیار کیا۔ سید ارشاد حیدر نے تمام مضامین ڈھونڈ کر جمع کیے اور انھیں اشاعت کے لیے مرتب کیا۔ میں ان کا بھی مشکور ہوں۔

جون ۲۰۰۷ شمس الرحمٰن فاروقی

جدیدیت: کل اور آج

تمہید

آئندہ صفحات میں شمس الرحمٰن فاروقی کی ایک تقریر کا تحریری نقش پیش کیا جا رہا ہے۔
اپنے حالیہ دورۂ پاکستان میں فاروقی صاحب نے اقبال اکیڈمی، لاہور میں ایک مقالہ How To Read Iqbal پڑھنے کے علاوہ اورینٹل کالج، لاہور میں بھی بتاریخ ۳۰ اپریل ۲۰۰۴ کو ایک تقریر کی تھی۔ اس تقریب میں کالج کے اساتذہ اور طلبا کے علاوہ شہر کے معروف ادیب اور دانشور بھی موجود تھے اور صدارت انتظار حسین کی تھی۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی تحریروں سے تو ہم مدتوں سے آشنا ہیں مگر ان کی لذت تقریر سے مستفید ہونے کا یہ پہلا موقع تھا۔ ان کی تقریر کا موضوع ہمیشہ کا بحث انگیز مسئلہ یعنی ''جدیدیت'' تھا۔

۲۹ اپریل کی شب انھیں لاہور پہنچے ابھی کچھ ہی دیر ہوئی تھی، ہالی ڈے ان (Holiday Inn) میں ان سے ملاقات کے موقع پر اگلے روز اورینٹل کالج کی اس تقریب کا ذکر آیا تو فاروقی صاحب نے تحسین فراقی صاحب سے پوچھا: ''تقریر کا موضوع کیا ہوگا؟'' تو انھوں نے کہا: ''جو آپ پسند کریں۔'' فاروقی صاحب نے ان کی پرانی دلچسپی کے پیش نظر ''جدیدیت'' کا موضوع تجویز کیا۔ محمد حسن عسکری کے حوالے سے چونکہ مجھے بھی اس موضوع سے از حد دلچسپی تھی اس لیے میں نے بھی اس کی پُرزور تائید کی۔ لہٰذا یوں یہ تقریر تو فاروقی صاحب کی ہے، مگر اس کے لیے ہمیں فراقی صاحب کا بھی ممنون ہونا چاہیے۔

اس رات فاروقی صاحب سے اس آدھ پون گھنٹے کی مختصر سی ملاقات میں ان کی شخصیت کا جو پہلو سامنے آیا اس کا اندازہ ان کی تحریروں سے اب تک نہ ہو سکا تھا: ایک بے تکلف اور پُربہار شخصیت، جس پر اس کا علم کچھ بوجھ نہ تھا۔ وہ جی کھول کر قہقہے لگانے والے نظر آئے۔ ان

کی اگلے روز کی مصروفیات کا جب پوچھا گیا تو کہنے لگے ''بس مجھے دوپہر کے قیلولے کا ذرا سا وقت مل جائے، باقی میں ہر طرح سے حاضر ہوں۔'' اس پر فراقی صاحب کو ''تے لولے'' کے حوالے سے صوفی تبسم کا ایک لطیفہ یاد آ گیا، مگر انھوں نے وقت کی نزاکت کے پیش نظر اسے کسی اگلی نشست کے لیے اٹھا رکھنا چاہا، مگر فاروقی صاحب کہنے لگے: ''بھائی، ہمارا تو قول ہے کہ چھینک اور لطیفہ کبھی نہیں روکنا چاہیے۔'' اصرار کے ساتھ انھوں نے لطیفہ سنا اور کہا: ''بھئی سبحان اللہ! اس کا منہ موتیوں سے بھر دینا چاہیے، جس نے یہ جملہ کہا۔'' (فاروقی صاحب سے وہ چھوٹی سی ملاقات ایسی ہی خوشگواریوں پر مشتمل تھی۔ باقی جہاں تک لطیفے کا تعلق ہے تو وہ تحسین فراقی صاحب سے سنیے۔)

میں یہاں صرف چند کلمے فاروقی کی تقریر اور اس کی تحریری صورت پر کہنا چاہتا ہوں۔ ان کی فن گفتگو میں مہارت کے چرچے بہت سنے تھے۔ حال ہی میں شعر و ادب کے معاملات پر ان کی گفتگوؤں پر مشتمل ایک کتاب ''فاروقی محو گفتگو'' بھی سنا ہے کہ آ چکی ہے۔(۱) مگر وہ تقریر کے میدان کے بھی دھنی ہیں، اس کا راقم کو اندازہ نہ تھا۔ ان کی تقریر کو ریکارڈ کر لینے کی تجویز فراقی صاحب کے سامنے میں نے ہی رکھی تھی، مگر اسے کاغذ پر منتقل کرنے کی ذمہ داری بھی میرے سپرد کر کے انھوں نے حساب برابر کر دیا۔ مجھے معلوم تھا کہ کیسٹ سے کسی تقریر یا گفتگو کو کاغذ پر منتقل کرنا ایک صبر آزما کام ہوتا ہے لیکن فاروقی صاحب کی اس تقریر کو لکھتے ہوئے میں نے خود کو دوہری مشکل میں پایا۔

کہنے کو تو یہ صرف پچاس پچپن منٹ کی تقریر تھی مگر وہ جس رفتار سے بولے ہیں اس سے ایک کیسٹ میں کئی صفحات کا مسالہ آ گیا ہے اور اس پر مستزاد ان کا طرزِ تکلم۔ وہ اکثر تقریر کے دوران کسی کہی جانے والی بات کو جملے کا لازمہ سمجھ کر ادھورا چھوڑ دیتے ہیں، اور سامع محض ان کے لب و لہجے اور لفظوں پر تاکید کے انداز سے مفہوم سمجھ لیتا ہے اور پھر کسی سے کوئی ضمنی قصہ نکال کر تادیر اسے کہتے رہنا اور سابقہ ادھ کہے جملے کو بعد میں جا کر مکمل کرنا، صاحب طرز مقرر کے لیے تو مشکل پیدا نہیں کرتا کہ سننے والا باتوں کے بہاؤ میں بہا چلا جاتا ہے، مگر ایسی خوبیوں والی تقریر کاغذ پر آ کر زندگی سے خالی ہو جاتی ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ تحریری صورت دے کر میں نے اس پر

محنت تو کی مگر شاید اس کا لطف پوری طرح منتقل نہ کر پایا۔ بعض جگہوں پر بات کو مربوط بنانے کے لیے مجھے چند الفاظ تو آگے پیچھے بھی کرنے پڑے اور ایک آدھ لفظ گھٹانا بڑھانا بھی پڑا۔

اس تحریر کا مفہوم انشاء اللہ تقریر ہی کا ہے۔ ہاں محض نافہمی کی بنا پر اگر کوئی لفظ غلط تحریر ہو گیا ہو تو اس کی ذمہ داری راقم پر ہے، فاروقی صاحب پر نہیں۔ موضوع اور مسائل سب انھیں کے ہیں۔

فاروقی صاحب کا اندازِ شعر خوانی انتہائی منفرد اور تاثر انگیز ہے۔ میں نے کم لوگوں کو تقریر میں اتنا اچھا شعر پڑھتے سنا ہے۔ ان کی زبانی سنا ہوا شعر اور کاغذ پر لکھا ہوا شعر مفہوم خواہ ایک ہی رکھتا ہو مگر کیفیت و لطف میں وہ نہیں رہتا۔ اس کی تصدیق یکم مئی ۲۰۰۴ کو اقبال اکیڈمی، لاہور میں ان کی تقریر کے دوران بھی ہوئی، جب انھوں نے اقبال کے ہاں پیکر تراشی کو واضح کرنے کے لیے انیس کا ایک بند پڑھا تو سوالات کے دوران کسی سامع کی طرف سے اعتراض آیا کہ ''انیس کے بند میں کوئی شے ایسی نہیں ہے کہ جو اس تاثر کو واضح کرتی ہو۔ یہ تو آپ (فاروقی) کا اندازِ شعر خوانی ہے جس نے یہ سماں باندھ دیا ہے۔'' یہی تاثر اکیڈمی آف لیٹرز، اسلام آباد میں ان کی زبانی اشعار سن کر سامعین کا تھا۔

آخری بات موضوع تقریر سے متعلق۔ میرے لیے ذاتی طور پر اس موضوع ''جدیدیت'' کی اہمیت یہ ہے کہ ''شب خون'' شمارہ ۲۶۱ بابت اکتوبر ۲۰۰۲ میں جب میں نے محمد حسن عسکری پر فاروقی صاحب کی گفتگو پڑھی جس میں انھوں نے عسکری شناسی کے متعلق بہت سے مسائل کے ساتھ ساتھ ان کے ''تصورِ جدیدیت'' پر بھی بات کی تھی تو اس سے میں نے یہ نتیجہ حاصل کیا تھا کہ فاروقی صاحب ''جدیدیت'' سے وہ مفہوم مراد نہیں لیتے جو عسکری کے ہاں مغرب پرستی کی علامت کے طور پر اس اصطلاح کا ہے اور جو زیادہ تر عسکری کی آخری زمانے کی تحریروں میں بیان ہوا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی اس تقریر سے میرا یہ گمان درست نکلا کہ عسکری کی ''جدیدیت'' اور فاروقی کی ''جدیدیت'' (بایں مفہوم) دو الگ چیزیں ہیں۔ ہاں عسکری کے ابتدائی خیالات اور اس میں کچھ مماثلت ضرور ہے۔ اپنے اس مفہوم میں جدیدیت بس صرف یہی ہے کہ شعر و ادب کو پرکھنے کے معیارات صرف اور صرف فنی اور ادبی ہونے چاہئیں اور بس۔ عسکری

بھی معیار سے شاید انکار نہیں کرتے۔ مگر کیا ''جدیدیت''، صرف یہی کچھ ہے؟ کیا ایسا نہیں کہ
ادب کے سیاق وسباق میں ''جدیدیت'' کا مفہوم کچھ اور ہے اور مغرب کی فکری تاریخ میں اس
سے مراد کچھ اور ہے؟ صلائے عام ہے......

عزیز ابن الحسن

مئی ۲۰۰۴

جدیدیت، کل اور آج

میرے بہت ہی محترم اور پیارے دوست
میرے عزیز دوست، میرے بڑے بھائی، میرے بہت ہی محترم اور پیارے دوست
میرے عزیز دوست، میرے بڑے بھائی، برادرم ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا،
میرے چھوٹے بھائی تحسین فراقی، برادرم ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا،
انتظار حسین، میرے دوست، میرے چھوٹے بھائی تحسین فراقی، برادرم ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا،
انتظار حسین، میرے دوست، میرے دوست محمد سہیل عمر، کشور ناہید، عزیز
سامعین میں تشریف فرما میرے کئی کرم فرما اور بزرگ، میرے دوست محمد سہیل عمر، کشور ناہید، عزیز
طلبہ وطالبات۔

میں اسے اپنے لیے بڑے فخر کا موقع سمجھتا ہوں کہ اس تاریخی ادارے، تاریخی ہال میں
آپ کے سامنے حاضر کیا گیا، اور مجھے آپ سے خطاب کا موقع ملا۔ جو کچھ تحسین فراقی صاحب نے
میرے بارے میں فرمایا ہے، اسے آپ سو پر تقسیم کر لیجیے اور جو حاصل آئے اس کو آدھا کر لیجیے، جو
بچے وہ شاید صحیح نکلے۔ یہ ان کی نگاہ محبت ہے جو انھوں نے اس طرح بیان کیا۔
میں خود کو بلا مبالغہ اور بے شک وشبہہ اردو زبان وادب کا ایک حقیر خادم سمجھتا ہوں اور
بے شک وریب یہ کہتا ہوں کہ یہ میرا یقین ہے کہ اگر اردو ادب کی تاریخ کے کسی حاشیے میں بھی
کہیں میرا نام آجائے تو میں اسے اپنے لیے باعث فخر سمجھوں گا۔ یہ محض ہمارے زمانے کا قحط
الرجال ہے جس کی بنا پر مجھ جیسے لوگوں کو بھی لوگ عالم فاضل کے خطاب سے نواز دیتے ہیں۔ میں
تو بس اتنی دعا کرتا ہوں کہ جو گفتگو آج آپ کے سامنے حاضر کروں گا، اس سے وہ بھرم تھوڑا بہت
قائم رہ جائے جس کا نقش تحسین فراقی صاحب نے بڑی محنت سے تعمیر کیا ہے۔
پہلے انھوں نے فرمایا تھا کہ جو تمھارے جی میں آئے بکو (۲) کوئی موضوع کی قید نہیں

ہے جو چاہو کہو۔ میں نے کہا نہیں بھائی کوئی موضوع ہونا چاہیے۔ اتنا بڑا ادارہ ہے، اتنا بڑا کالج ہے، تاریخی جگہ ہے، تو کچھ نہ کچھ تو ایسی بات، کوئی حد ہو! تو وہ کہنے لگے، اچھا ٹھیک ہے، جدیدیت و دیدیت، جو آپ بہت کرتے رہتے ہیں، اس کے بارے میں کوئی بات ہو جائے تو اچھا ہے۔ تو میں نے کہا کہ ٹھیک ہے اس کو اس طرح کر لیتے ہیں کہ ''جدیدیت۔ کل اور آج''۔

اور اس میں ایک نکتہ پنہاں ہے تو پہلے اسی پر کچھ عرض کرتے ہیں۔ نکتہ یہ ہے کہ ''جدیدیت'' جیسی بھی ہے، جو کچھ بھی ہے، آپ اکثر خواتین و حضرات اور بچے، سب اس سے واقف بھی ہیں کہ کیا اس (جدیدیت) کے تقاضے اور مضمرات رہے ہیں۔ لیکن کہا جانے لگا ہے کہ اب یہ از کار رفتہ ہوتی جا رہی ہے یا ہو گئی ہے۔ اب اس کی ضرورت نہیں رہی یا اس کا زمانہ ختم ہو گیا ہے۔ تو اس لیے میں نے ''کل اور آج'' کہا۔ کل سے مراد جو آنے والا ہے، نہیں بلکہ وہ کل جو گذر چکا...... اور آج سے مراد ہے یہ آج۔

تو یہ ایک طرح کا سوال ہے جو کبھی بھی اٹھ جاتا ہے۔ چونکہ ہم اس میں معاف کیجیے گا... تھوڑی سی بدعت، ادبی تاریخ میں یہ ایک بدعت ہمارے یہاں شروع ہوئی۔ یہ بدعت شروع کی آپ لوگوں نے، لاہور والوں نے۔ یعنی محمد حسین آزاد نے یہیں کہیں اطراف میں بیٹھ کے، ۱۸۸۰ء میں اپنی عہد آفریں کتاب لکھ ڈالی: ''آب حیات''۔ یہ کتاب کیا ہے جادو کی پٹاری ہے، جس میں بہت سی باتیں کیا، اکثر باتیں غلط ہیں۔ لیکن وہ اس قدر موثر، اتنی طاقتور ہیں، اتنی ساحرانہ ہیں، اتنی جادوگرانہ ہیں کہ ان کا جادو اب تک ہمارے سر پر کھیلتا ہے، بولتا ہے۔ ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ انھوں (آزاد) نے ''ادوار'' قائم کر دیے۔ انھوں نے کہا کہ اردو شاعری کے کچھ بڑے عہد ہیں۔ گویا اب یہ ہوا کہ یہ بادشاہوں کا معاملہ ہو گیا۔ بابر گئے تو ہمایوں آئے، ہمایوں کی چھٹی ملی تو اکبر بیٹھ گئے۔ ان کو اللہ میاں نے بلا لیا تو جہانگیر بیٹھ گئے۔ گویا ادب میں ''ادوار'' ہوتے ہیں، ہر دور کی ایک عمر ہوتی ہے۔ جو عمر طبعی ہو یا کچھ اور۔ اس کے بعد دور پھر ختم ہو جاتا ہے۔ سامعین منتظر ہوتے ہیں۔ بقول ہمارے حضرت علامہ کے کہ... کیا عمدہ بات کہی ہے۔

پردہ اٹھنے کی منتظر ہے نگاہ

تو یہ ایک سلسلہ ہمارے یہاں چل پڑا۔ (۳) جبکہ واقعہ یہ ہے کہ ہمارے ادب میں آپ

جس ادب کے وارث خود کو قرار دیتے ہیں، اسے مشرقی کہیں، ہند اسلامی کہیں یا اردو فارسی کی روایت کہیں، میں اسے عام طور پر اردو میں ہند اسلامی کہتا ہوں، ذرا سی اور باریکی سے کہیں تو ہند فارسی کہہ لیجیے آپ، اس روایت میں ادب کا تعلق سنسکرت کی روایت سے بھی ہے، عربی کی روایت سے بھی ہے۔ چینی کا میں ذکر نہیں کرتا۔ حالانکہ چینی روایت میں بھی وہ چیزیں ملتی ہیں، لیکن چونکہ وہ ہم سے ذرا دور ہے اور اس کا اثر ہم پر بہت کم پڑا اس لیے میں چینی جاپانی روایت کا ذکر نہیں کرتا، لیکن یہ دو روایات گویا ہمارے اسلاف میں شامل ہیں: عربی فارسی اور سنسکرت، ان دونوں نے ہماری شکل بندی کی ہے اور روایت میں یہ ذکر کہیں آتا ہی نہیں کہ کوئی ''دور'' پیدا ہوتا ہے۔ زمانہ آتا ہے، زمانہ گذر جاتا ہے، لیکن کوئی نیا زمانہ آگیا اور پرانا گذر گیا یہ اس روایت میں مذکور نہیں۔

آپ کو شاید علم ہو کہ سب سے پہلے اس پر ابن قتیبہ نے ۸۵۰ میں یعنی اب سے کوئی گیارہ بارہ سو برس پہلے لکھا تھا کہ یہ کوئی شرط نہیں کہ کوئی پرانا شاعر اس لیے اچھا ہے کہ وہ پرانا ہے اور یہ بھی کوئی شرط نہیں کہ کوئی نیا شاعر اس لیے اچھا ہے کہ وہ نیا ہے۔ شعر کے اچھے ہونے یا نہ ہونے کے کچھ اور مراتب و مراسم ہوتے ہیں۔ کچھ اور طریقے، کچھ اور معیارات ہوتے ہیں جس میں اس کا عمل دخل نہیں ہوتا کہ چونکہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب پانچ سو سال پہلے پیدا ہوئے، اس لیے بڑے اچھے شاعر تھے، یا آج پیدا ہوئے اس لیے برے شاعر ہیں، جس کو کہ بعد میں بڑے مزے سے غالب نے کہا تھا۔

تو اے کہ محو سخن گستران پیشینی
مباش منکر غالب کہ در زمانۂ تست

اس میں دونوں باتیں آگئی ہیں کہ نہ تو یہ بڑی علت ہے کہ تم پرانے ہو اور نہ یہ کوئی بڑی علت ہے کہ تم نئے ہو۔ علت یہ ہونا چاہیے کہ تم ہو یا نہیں ہو۔

تو جدیدیت کا جب آغاز ہوتا ہے... جیسا بھی ہوتا ہے، اچھا یا برا... جیسا کہ آپ کو معلوم ہی ہے جدیدیت کے بارے میں عام طور پر اور مجھ ہیچ بندۂ غریب کے بارے میں خاص طور پر یہ کہا گیا کہ ''صاحب! اس آدمی نے بڑا گمراہ کیا ہے۔'' ممکن ہے کہ آپ بھی اس سے گمراہ ہو چکے

ہوں یا ہونے والے ہوں۔ تو اس کے آغاز کے زمانے میں میں آپ کو یاد دلانا چاہتا ہوں اپنے
ایک مضمون کی، جو میں نے لکھا تھا...... اس میں میں نے کہا تھا کہ نئی شاعری اور پرانی شاعری میں
کوئی فرق نہیں ہے۔ اس لیے کہ دونوں ہی شاعری ہیں۔ تو جو سب سے پہلا اصول بنتا ہے
''جدیدیت'' کا وہ یہ ہے کہ شعر کو، ادب کو، سمجھنے سمجھانے، اس کو قائم کرنے، اپنے ذہن میں اس کو
پیدا کرنے اور زندہ رکھنے کے لیے پہلا معیار یہ ہونا چاہیے کہ شعر کی ادبی حیثیت کیا ہے؟ ادبی طور
پر وہ شعر کے تقاضے پورا کرتا ہے یا نہیں؟ فن کے جو تقاضے ہیں وہ ادبی طور پر پورے ہوں۔ اس
طرح نہیں کہ سیاسی طور پر، مذہبی طور پر، فلسفے کے طور پر، کسی سماجی پروگرام کے طور پر یا کسی اور
طرح سے۔ اب تو خیر کم ہیں مگر یہ اس زمانے کے فیشن تھے کہ صاحب سماجی تبدیلی، سماجی شعور،
سیاسی ہنگامے اور طبقاتی کشمکش۔ یہ اور وہ۔ تنقید کے، جناب، صفحات کے صفحات پڑھ ڈالیے آپ،
معلوم ہوگا کہ قدم آگے بڑھا ہی نہیں اور آپ بار بار طبقاتی کشمکش میں مبتلا ہو رہے ہیں۔ اس لیے
پہلا اصول یہ قائم کرنے کی کوشش کی گئی کہ شعر یا فن یا ادب، یہ انسان کے باطن کا اظہار ہے اور
اس کے کچھ معیارات ہیں جو پہلے تو ادبی اصولوں کے تحت ہوں گے، جن کی روشنی میں آپ یہ طے
کریں گے کہ کوئی چیز ادب ہے کہ نہیں۔

اب یہاں پر بھی ایک مشکل آن پڑی ہے۔ چونکہ ہمارے ہاں، ہم اردو ادب والوں
میں خاص طور پر اور برصغیر میں عام طور پر، دو سو برس سے انگریزی روایت بہت چلائی گئی۔
انگریزی خوب پڑھائی گئی ہم لوگوں کو۔ انگریزی خوب ذوق وشوق سے پڑھی ہم لوگوں نے بھی۔
میں کبھی بھی نہیں بھولتا ایک افسانہ پریم چند کا، ''شاعر'' اس کا عنوان ہے۔ غریب سے شاعر ہیں
ایک اس میں۔ ہم بھی غریب ہیں مگر وہ ہم سے بھی زیادہ غریب ہے۔ میرے پاس تو ایک سوٹ
ہے، ان کے پاس وہ بھی نہیں تھا۔ ایک شیروانی، پرانی سی تھی۔ وہ ایک شادی میں بلوائے گئے۔ ان
کی بیوی نے شیروانی کے دھاگے جو ادھڑ گئے تھے، وہ ٹھیک کیے اور بٹن وٹن لگائے۔ رئیس کی شادی
تھی۔ تو وہ شاعر بڑے خوش تھے کہ بلوائے گئے ہیں وہاں۔ وہ وہاں گئے۔ اب ظاہر ہے کہ شاعر
ہے وہ بچارہ اور ان کا تعارف کروایا گیا ایک بہت بڑے مہمان سے۔ لیکن اس سے پہلے تو یہ ہوا کہ
میزبان نے ان سے کہا: ''ارے میاں! اچھا کیا تم آ گئے۔ تم نے کچھ کہا ہے، کچھ سہرا، کوئی قصیدہ،

کوئی تعریفی شعر؟''

توانھوں نے کہا: ''نہیں بھئی نہیں، کچھ بھی نہیں۔ میرا تو یہ گمان تھا کہ آپ نے مجھے اس لیے بلایا ہے کہ میں بڑا شاعر ہوں، نہ کہ اس لیے کہ میں آپ کا کوئی میراثی یا گویا ہوں۔''

رئیس کہنے لگے: ''بڑا ظلم کیا، میں تو خیال کر رہا تھا کہ تم آؤ گے تو دولھا دلھن کے بارے میں کچھ کہو گے۔'' خیر یہ شاعر خون کے گھونٹ پی کر چپ رہے۔ پھر جب کسی بڑے آدمی سے ان کا تعارف کرایا گیا تو انھوں نے کہا:

''اچھا! تو آپ شاعر ہیں۔ آپ نے ورڈس ورتھ کو پڑھا ہے؟'' وہ چپ۔ ''اچھا تو شیلی کو پڑھا ہوگا؟'' وہ اور بھی چپ۔ ''شیکسپیئر کو تو آپ جانتے ہوں گے؟''

اب صبر کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا۔ انھوں نے کہا: ''صاحب میں تو غالب میر جانتا ہوں۔ مجھے اور کچھ نہیں آتا۔'' یہ کہہ کر سلام کیا اور واپس گھر آ گئے۔

مطلب یہ ہے کہنے کا کہ ہمارے یہاں یہ روایت تھی کہ اگر آپ نے ان لوگوں کو نہیں پڑھا، یا ان کی روشنی میں ادب کو نہیں پڑھا تو ادب ودب آپ جانتے ہی نہیں۔

تو میں یہ جو آپ سے بات کر رہا ہوں کہ ''جدیدیت'' نے پہلا جو گویا حملہ کیا، قلعہ سر کیا۔ وہ یہ کہ بھائی ادب کو ادبی معیار سے دیکھو، شعر اور فن کو اس کے شعری اور فنی معیار سے دیکھو۔ اسی زمانے میں انگریزی کے بہت بڑے نقاد تھے۔ بڑے محترم بزرگ۔ ہم نے بھی ان کی بہت کتابیں پڑھیں، ان کے شعر پڑھے ہیں۔ اب بھی پڑھتے رہتے ہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ تو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ صاحب کے اوپر مذہب بھی بہت سوار تھا اور وہ بھی ایک خاص طرح کا مذہب۔ ان کا مسئلہ یہ تھا کہ جو عیسائی ادب کی روایت ہے، جس میں عیسائیت زیادہ ہے، ادب کم، یا جس میں کہ اسلام دشمنی زیادہ ہے اور ادب کم ہے۔ یوں بھی کہیے تو غلط نہ ہوگا۔ مثلاً ڈانٹے۔ تو انھوں نے بڑی موشگافیاں کر کے لکھا کہ صاحب، ڈانٹے کو پڑھنے اور سمجھنے کے لیے ڈانٹے کی دینیات کو سمجھنا اور پڑھنا بہت ضروری ہے۔ اچھا میاں، وہ دینیات کیا ہے؟ نعوذ باللہ، اللہ تعالیٰ مجھے معاف کرے، نقل کفر کفر نباشد۔ اس میں جگہ جگہ پر میرے پیغمبر کے بارے میں، میرے آقا و مولا کے بارے میں گندی باتیں لکھی ہوئی ہیں۔ پھر تو وہ ایلیٹ صاحب آگے بڑھ کر کہنے لگے کہ ٹھیک ہے،

یہ بات تو صحیح ہے کہ فن کو فن قرار دینے کے لیے شعر کو شعر قرار دینے کے لیے، فنی معیار ہی ضروری ہیں۔ لیکن کوئی فن پارہ بڑا ہے کہ نہیں، اس کو طے کرنے کے لیے غیر فنی معیار ضروری ہیں۔

سن لیا آپ نے۔ یعنی فلمی گانا بھی فن ہے اور میر کا شعر بھی فن ہے۔ راجندر سنگھ بیدی، منٹو کا افسانہ بھی فن ہے اور میاں الف بے تے ثے کی کہانی بھی فن ہے۔ سب برابر ہیں۔ اب اگر یہ تفریق کرنی ہے کہ ان میں بڑا کون ہے تو اس کے لیے مذہب لاؤ، اس کے لیے فلسفہ لاؤ، اس کے لیے عقیدہ لاؤ، دینیات لاؤ۔ تو میاں ہم تو مارے گئے۔ ہم جو اپنے خیال میں...... وہ جس کو کہ خود ان کے ہاں کے ایک شاعر نے کہہ دیا تھا، جو سر فلپ سڈنی کا ایک مصرع ہے ۱۵۳۴ میں کہا ہوا:

I dip my pen into my heart and write.

میں اپنا قلم اپنے دل میں ڈبوتا ہوں اور تب لکھتا ہوں۔

تو وہ تو مارا گیا بیچارہ۔ اس کے دل میں جو ہے، اس نے وہ بیان کیا اور آپ اس سے پوچھ رہے ہیں کہ میاں تمھارا عقیدہ کیا ہے؟ تم شیعہ ہو کہ سنی ہو؟ تم اہل حدیث ہو کہ غیر مقلد ہو؟ تم شافعی ہو کہ مالکی ہو؟ تم پروٹسٹنٹ ہو کہ کیتھولک ہو؟ تم ڈانٹے کے ماننے والے ہو کہ لوتھر کے ماننے والے؟ تم کمیونسٹ ہو کہ فلاں ہو؟ اگر کمیونسٹ ہو تو مارکسسٹ لینینسٹ ہو، یا صرف مارکسسٹ ہو؟ ماؤزے تنگ کی اولاد ہو؟ معلوم ہوا کہ میرے تو شجرے، میرے اسلاف، میرے اخلاق، ہسٹری سب بیان ہو گئی، شعر میرا بیان نہیں ہوا۔

تو یہ دوسرا مرحلہ طے کیا ہم لوگوں نے۔ ہم نے کہا کہ بھائی ٹھیک ہے، آپ کے معاملات ہیں۔ آپ مالک ہیں، آپ بادشاہ ہیں، قانون آپ کا، فوج آپ کی، جیل خانہ آپ کا، لیکن ہم تو اسی شعر کو شعر مانیں گے جو فنی معیار پر پورا اترے گا اور بڑا شعر اسے مانیں گے جو فنی معیار کی روشنی میں بڑا ٹھہرے گا۔

آپ لوگوں نے نام سنا ہوگا ملا نصر الدین کا، جو گویا سارے اسلامی معاشرے میں بنیادی آدمی ہے اس معنی میں کہ ان کے لطیفوں اور مذاق کی باتوں میں بہت ساری تہذیبی عقلمندیاں بھری ہوئی ہیں۔ تو ملا نصر الدین کے بارے میں یہ گمان تھا کہ بڑا شعر فہم آدمی ہے۔ ایک بادشاہ تھے کوئی، جس طرح کے ہمارے یہاں بادشاہ ہوا کرتے تھے۔ ان کو گمان تھا، ہم شاعر ہیں۔

بادشاہ نے کہا ملا نصر الدین کو بلاؤ۔ ملا اگر میرے شعر پر مہر لگادے گا تو میں شاعر مانا جاؤں گا۔ ملا بلائے گئے۔ بادشاہ نے کلام سنایا، ملا چپ رہے۔ بادشاہ نے کہا کہ: ''کیوں؟'' ملا کہنے لگے کہ: ''صاحب ٹھیک نہیں۔ کچھ اس میں کسر باقی ہے۔'' بادشاہ نے حکم دیا ''ڈالو سالے کو جیل میں۔'' ملا جیل میں چلے گئے۔ بادشاہ کا خیال تھا کہ سال چھ مہینے جیل میں رہے گا، چکی پیسے گا، جیل کی روٹی کھائے گا تو عقل ٹھکانے آجائے گی اس کی۔ خیر، سال چھ مہینے گذر گئے۔ بادشاہ نے کہا: ''اب اسے بلا کر لاؤ۔ دیکھیں اب کیا کہتا ہے؟'' ملا بلائے گئے۔ پھٹے حالوں بچارے۔ سر اور کپڑوں میں جوئیں پڑی ہوئیں، بال بڑھے ہوئے، پیٹ کمر سے لگا ہوا۔ ملا آئے، پھر دربار آراستہ ہوا۔ نقیبوں نے آواز لگائی۔ بادشاہ نے کلام سنایا۔ ملا کی طرف دیکھا: ''ملا! کیا کہتے ہو؟'' ملا اٹھے اور باہر جانے لگے۔ بادشاہ نے کہا: ''ارے کہاں جارہے ہو؟'' کہا: ''جیل خانے جارہا ہوں۔'' (قہقہے)۔

تو میاں! جیل خانے تمھارے ہیں، بادشاہ تم ہو۔ جو چاہو حال کرو، مگر ہم تو اسی کو شعر مانیں گے جس کو کہ فنی اعتبار سے شعر کہا جائے، جس کو غالب نے بھی کہا ہوگا کہ بڑا شعر ہے۔ جس کو میر نے کہا ہوگا کہ بڑا شعر ہے۔ سودا نے بھی کہا کہ بڑا شعر ہے۔ اقبال نے بھی کہا کہ بڑا شعر ہے۔ میں تو اس کو مانوں گا۔ میں یہ نہیں پوچھوں گا کہ تیری ذات کیا ہے؟ تیرا عقیدہ کیا ہے؟ تیرا مذہب کیا ہے؟ اس بات پر جناب بڑا غلغلہ مچا اور ہمارے بارے میں کہا گیا کہ صاحب جدیدیت والے تو سماج سے منکر ہیں، ذمہ داری سے منکر ہیں اور سیاست سے منکر ہیں۔ غیر ذمہ دار لوگ ہیں۔ ادب کو گمراہ کر رہے ہیں۔ میں نے کہا کہ سب ٹھیک ہے۔ اگر آپ کے نزدیک ہم لوگ ادب کو گمراہ کر رہے ہیں تو لیجیے، ہم آپ کو دکھائے دیتے ہیں کہ ہمارا مطلب کیا ہے؟ تو میں نے اٹھائیس سو صفحے پر مشتمل چار جلدوں میں ایک کتاب لکھی جس کا ذکر ابھی تحسین فراقی صاحب نے کیا (۴) اور یہ بھی سنا کہ آپ لوگوں نے یہ کتاب اگر پڑھی نہیں بھی تو دیکھی ضرور ہے۔ بڑی محبت ہے آپ لوگوں کی۔ اس میں میں نے اور تو کچھ نہیں کہا بس یہ دکھایا ہے کہ میرا اکیلے نہیں کھڑے ہیں، میر کے پیچھے سات آٹھ سو برس کے شعرا کی ایک قطار لگی ہوئی ہے۔ وہاں صائب بھی ہیں، غنی بھی ہیں، نظیری بھی ہیں۔ وہاں رومی بھی ہیں، سعدی بھی ہیں، حافظ بھی ہیں اور ان (میر) کے

آگے بھی لوگ کھڑے ہوئے ہیں۔ وہاں غالب بھی اور دوسرے بھی ہیں۔

آپ یہ غور فرمائیں کہ اگرچہ میر کو نہیں معلوم کہ میرے بعد غالب ہیں اور غالب کو نہیں معلوم کہ میرے بعد اقبال بھی ہیں، مگر غالب کو معلوم ہے کہ مجھ سے پہلے میر ہیں، اقبال کو معلوم ہے کہ مجھ سے پہلے غالب ہیں۔ اس لیے غالب جب تفہیم کرتے ہیں میر کی تو وہ تفہیم اور طرح کی ہوتی ہے۔ اور اقبال جب تفہیم کرتے ہیں تو وہ تفہیم اور طرح کی ہوتی ہے، کیونکہ اقبال کی تفہیم میں غالب بھی شامل ہیں۔ تو اس کتاب میں میں نے صرف یہ دکھانا چاہا کہ یہ جو میر کے بارے میں کہا گیا..... اچھا، کیا کہا گیا صاحب! چلیے چھوڑیے..... اچھا تو چلیے ہم یہ نہیں پوچھتے شاعر سے کہ آپ کی ذات کیا ہے؟ تم کمیونسٹ ہو کہ نہیں ہو؟ یہ نہیں پوچھتے کہ تم نے انقلاب میں کتنے بار نعرہ لگایا؟ صرف یہ پوچھتے ہیں کہ تمھارا فلسفہ کیا ہے؟ تم سنجیدہ آدمی ہو کہ نہیں؟ سنجیدگی پر بہت زور دیا جاتا ہے ہمارے ہاں۔ چنانچہ میر کے بارے میں یہ ایک بڑا بھاری مفروضہ قائم کیا گیا۔ اس ہال سے بھی بڑا مفروضہ، کیونکہ اس ہال کو گرانے میں تو دیر نہیں لگے گی مگر اس مفروضے کو گرانے میں زیادہ دیر لگے گی، جس کی میں نے کوشش کی ہے۔ میر کے بارے میں مفروضہ یہ قائم کیا گیا کہ صاحب یہ بڑا غمگین (۵) شاعر ہے اور یہ کہ میر تو بڑا مفلوک الحال، دل کا شکستہ اور غم کا مارا ہوا ہے۔ ہر طرف تاریکی چھائی ہوئی ہے اور زمانہ بھی تاریکی کا ہے، زوال کا ہے۔ ملک بھی زوال پر آمادہ ہے اور میر بھی جناب اسی غم میں مرے جا رہے ہیں۔ وہ تو شاعر المیات، شاعر یاسیات اور شاعرِ غم ہیں وغیرہ وغیرہ۔ اور یہ بھی کہا گیا کہ ارے میاں یہ غم تو بڑی عمدہ چیز ہے۔ کیونکہ غم ہی تو ہوتا ہے زندگی میں سب کچھ۔ مجنوں صاحب اتنے بڑے آدمی تھے وہ لکھ گئے۔ کہتے ہیں کہ بھائی، میر کے ہاں غم ہی تو ہے، لیکن ٹھیک ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ غم ہی تو شعر کا موضوع ہے۔ غم ہی کے نتیجے میں شاعری پیدا ہوتی ہے..... تو اب کیا کیا جائے؟

اب ہم تو ان لوگوں میں سے ہیں جو کلیات پڑھتے ہیں میر کا۔ محمد حسن عسکری ہم سے زیادہ بے وقوف تھے۔ اللہ تعالیٰ جنت نصیب کرے ان کو۔ انھوں نے ہم سے بھی زیادہ پورا کلیات پڑھا، بار بار پڑھا۔ ناصر کاظمی بھی ایسے ہی لوگوں میں سے تھے۔ انھوں نے بھی پورا کلیات بار بار پڑھا۔ تم اور ہم تو معمولی لوگوں میں سے ہیں جو انتخاب پڑھتے ہیں..... میر کا پورا انتخاب پڑھ

ڈالیے مولوی عبدالحق صاحب کا۔ ایک بھی مزاحیہ شعر نہیں ملے گا۔ کوئی بھی شعر جس میں ذرا سا بھی کہیں کوئی عشق کا جسمانی معاملہ آ جائے، کوئی ذرا سا ذکر آ جائے صاحب خوبصورتی کا، گالوں کا، ہونٹوں کا، وہ سب غائب۔ کوئی بھی ذکر آئے لڑکوں (۶) کا کہ صاحب لڑکے بھی ہمیں اچھے لگتے ہیں تو وہ بھی غائب۔ اور اس پر عندلیب شادانی صاحب کا پورا ایک مضمون لکھا ہوا ہے۔

ہے تیرہ روز اپنا لڑکوں کی دوستی سے
اس دن ہی کو کہے تھا اکثر پدر ہمارا

اب یہ لوگ یہ بات نہیں سمجھ رہے ہیں...... خیر سمجھ تو رہے ہوں گے...... ان ہی کی انگریزی کتاب میں لکھا مل گیا ہوگا، لیکن اس وقت یہ سمجھ رہے ہیں کہ صاحب شاعر تو آپ بیتی بیان کرتا ہے۔ تو اگر میر کے کسی شعر میں ذکر آ گیا کسی لڑکے کا تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ یقیناً وہ اس قسم کا کام کرتے رہے ہوں گے یا اگر انھوں نے ذکر کر دیا کسی لڑکی کا کہ صاحب، بڑی خوبصورت تھی۔ رات بھر اس کے پاس ہم رہے، تو اس کا مطلب ہے یقیناً انھوں نے یہ کام کیا ہوگا۔ وہ یہ بھول گئے کہ شعر لکھنے کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ میں اپنی پرائیویٹ ڈائری لکھوں۔ میری پرائیویٹ ڈائری تو میری چیز ہے۔ اگر میں شعر میں اسے لکھ رہا ہوں تو بے وقوف ہوں۔ میں کیوں لکھوں بھائی؟ آپ لوگوں کے ہاتھ پڑے گی تو مجھے بدنام کریں گے آپ (۷) میں تو شعر اس لیے کہہ رہا ہوں کہ مجھے تو...... دیکھیے

غم مضموں نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل

ارے میاں، میر کہتے ہیں

غم مضمون نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل

تو یہ دو چیزیں کیا تھیں۔ ایک یہ کہ مضمون کا درد ہونا چاہیے کہ مضمون ہاتھ نہیں آ رہا۔ بھاگا جا رہا ہے۔ کہاں اس کو کہنا کچھ چاہتا ہوں، کہہ کچھ جاتا ہوں۔ لفظ ہی نہیں ملتے اس کے لیے۔ نئی بات نکالنا چاہتا ہوں۔ کئی استاد کہہ گئے، صائب کہہ گئے، غنی کہہ گئے ہیں۔ نظیری کہہ گئے، سعدی کہہ گئے، حافظ کہہ گئے ہیں، ان کے آگے میرا چراغ کیا جلے۔ ان کے پاس تو ہزار واٹ کا بلب ہے۔ میرے پاس تو موم بتی بھی نہیں ہے۔ تو تلاش کر رہا ہوں کہ کچھ مضمون مل جائے۔

دوسری بات ہے دل میں درد کا ہونا، یہ وہ درد نہیں ہے کہ ہائے مزدور کا درد ہے کہ اس کی بیٹی کا بیاہ نہیں ہو رہا۔ وہ درد یہ ہے جو ایک قصے کے طور پر میں نے ''شعر شور انگیز'' میں لکھا ہے۔ آپ نے پڑھا ہوگا، لیکن میں بیان کیے دیتا ہوں۔ سید حسن رسول نما ایک بزرگ تھے دلی میں، جن کی کرامت یہ تھی کہ رسول اکرم سرور کائنات صلی اللہ علیہ وسلم کو خواب میں دکھا دیا کرتے تھے لوگوں کو، مگر کہتے تھے کہ دو ہزار روپے لاؤ میاں تو زیارت کراؤں گا۔ اب غور کرو ڈھائی سو برس پہلے میر کے زمانے کے قریب، دو ہزار روپے کی کیا اہمیت تھی۔ وہ کہتے تھے جس کو اپنے آقا و مالک کو دیکھنے کی غرض ہے، دو ہزار روپے لائے میں دکھادوں گا، جن کے پاس حیثیت تھی وہ لوگ آتے تھے۔ ایک دن ان کی بیگم نے ان سے کہا کہ: ''میاں جی! تم سب کو تو دکھایا کرتے ہو ہمارے سرور کائنات، ہمارے مالک و آقا کو۔ ہم ہی بدنصیب رہ جائیں گے؟ ہم کو بھی دکھادو۔'' کہنے لگے: ''دو ہزار روپے لاؤ۔'' انھوں نے کہا: ''آپ کو شرم نہیں آتی۔ آپ کے گھر میں پھوٹی کوڑی بھی نہیں۔ میں تو آپ کی بیوی ہوں۔ آپ کو تو خوب معلوم ہے۔'' کہنے لگے: ''میں نہیں جانتا ان باتوں کو۔ بس دو ہزار روپے لاؤ۔'' اس پر وہ رونے لگیں۔ بولے: ''اچھا ایک کام کرو۔ چلو ٹھیک ہے۔ کونین کا مالک ہے، دو جہاں کا آقا و سردار ہے۔ اس کے دربار میں جاؤ گی تو بن سنور کر آؤ۔ نکالو اپنا وہ جوڑا، لال کپڑے پہنو، مسی وسی لگاؤ، بالوں کو صاف کرو، سرخی لگاؤ۔'' تو یہ بڑی بی آ گئیں ان کے بھرّے میں۔ انھوں نے نہا دھو کر ابٹن ملا، منہ دھویا، ہاتھ پاؤں رگڑ رگڑ کر صاف کیے، نئے کپڑے پہن کر آئیں تو یہ کہنے لگے:

''اوہو! بڈھی گھوڑی لال لگام۔ تمھیں شرم نہیں آتی بڑھیا! تو ستر برس کی ہوگئی، تیرے پوتے پوتیاں، نواسے نواسیاں ہو گئے، تو یہ کیا کر رہی ہے؟'' ان کو بہت بُرا لگا کہ مجھے دھوکا دیا۔ روپیہ مانگنے ہیں۔ روپیہ ہے نہیں میرے پاس۔ خود مجھ سے سوانگ رچواتے ہیں، جب میں رچ لیتی ہوں تو مجھ پر ہنستے ہیں، بڈھی گھوڑی کہتے ہیں۔

وہ بہت روئیں اور روتے روتے بیہوش ہوگئیں اور اسی عالم بیہوشی میں ان کو دیدار ہو گیا سرور کائنات کا۔ ہنستی ہوئی اٹھیں اور کہنے لگیں: ''دیکھا، آپ بڑے بنتے تھے۔ ہم نے تو اپنے آقا و مولا کو خود ہی دیکھ لیا ہے۔'' وہ کہنے لگے: ''جس کا دل دردمند نہ ہو اس کے پاس وہ نہیں آتے۔ اور

میں دو ہزار روپے اس لیے نہیں لیتا ہوں کہ کھا جاتا ہوں، بلکہ اس لئے لیتا ہوں کہ دینے والے کے دل میں درد پیدا ہو کہ دو ہزار روپے دے رہا ہوں۔ اس کا پتہ نہیں کیا ہوگا۔ مولوی جانے کیا کرے کیا نہ کرے۔ تو تیرے پاس روپے تو ہیں نہیں، اسی لیے تیرے دل میں درد میں نے یوں پیدا کیا۔''

تو یہ ہے دل دردمند جس کا شاعر تقاضا کرتا ہے۔ جبکہ ہم سے کہا جاتا ہے کہ مزدور کے لیے رو، موچی کی لڑکی کے لیے رو، ارے بھائی، یہ تو چھوٹے چھوٹے درد ہیں۔ جو بڑے درد ہیں انسان کے، ان کے لیے اگر روؤ گے تب تم شاعر بن سکو گے۔ تو یہ تیسری بات کہی ہم نے۔

اور چوتھی بات ہم نے یہ کہی کہ صاحب، سب کو معلوم ہوگا۔ یہ تو ہمارے بڑے بھائی انتظار حسین صاحب ہیں۔ انھوں نے ترقی پسندوں کا وہ زمانہ دیکھا ہی ہوگا کہ کوئی واقعہ پیش آیا تو کہا گیا: ''ارے بھائی تم نے نظم نہیں کہی؟ فلاں واقعہ پیش آ گیا ہے۔ فوراً نظم کہہ کر لاؤ۔'' اسٹالن صاحب کے بارے میں جب خبر ملی کہ بیمار ہیں تو نظمیں تیار ہو رہی ہیں۔ کھٹا کھٹ۔ کہ نہ جانے کب مر جائیں۔ تو پہلے کل کے اخبار میں میری نظم چھپ جائے جلدی سے۔

پریم چند کے افسانے میں جو شاعر تھے، ان سے ان کے دوست مربی یہ کہہ رہے تھے کہ ''ارے تم میرے بیٹے کی شادی میں آئے ہو، کمبخت کچھ کہہ کر تو لائے ہوتے۔ دو شعر تو کہہ کر لائے ہوتے۔'' اب مربی کے بیٹے کی شادی میں، اس کے مونڈن کے موقعے پر، اس کے صدمے کے موقعے پر دو شعر نہ کہو، لیکن کسی اور موقعے پر سہی۔ کوئی ریل کا حادثہ ہو گیا، کہیں کوئی باڑھ آ گئی، کہیں کچھ اور ہو گیا تو فوراً شعر کہہ دو کہ صاحب ''ہائے ہائے سو آدمی مر گئے۔''

سنہ ۱۹۶۷ کا واقعہ ہے۔ ہمارے بزرگ اور دوست تھے آل احمد سرور صاحب۔ ہمارے بزرگ کرم فرما نہایت محبوب شخصیت، بڑے ہی عمدہ آدمی، نہایت عالم آدمی۔ تم سب لوگ تو جانتے ہی ہو گے ان کو۔ اللہ تعالیٰ جنت نصیب کرے ان کو، بڑے ہی اچھے آدمی تھے۔ انھوں نے ۱۹۶۷ میں ایک سمینار علی گڑھ یونیورسٹی میں کیا، ''جدیدیت'' پر۔ ''جدیدیت اور ادب''۔ اس میں جہاں اور بہت سے لوگ آئے تھے، ہم بھی گئے۔ ہم تو خیر نوجوان، کم عمر لوگوں میں تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن، جو ترقی پسند ادیبوں میں ترقی پسند تنقید کے بڑے بھاری گل سر سبد تھے اس زمانے میں۔

اب بھی تھوڑا بہت لوگ ان کا نام لے لیتے ہیں۔ وہ آئے۔ انھوں نے مضمون پڑھا۔ کہنے لگے: ''بڑے افسوس کی بات ہے، آسام میں باڑھ آرہی ہے، سرور صاحب ''جدیدیت'' پر سمینار کر رہے ہیں۔'' تو سرور صاحب نے کہا: ''صاحب! یہ تو آج سمجھ میں آیا کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ بالٹی لے کر بھاگے اور آسام کی باڑھ خالی کرائے۔ بھائی ع

ہر کسے را بہر کارے ساختند

آسام میں اگر باڑھ آگئی ہے یا کچھ بھی ہوگا، اس کا درد جو میرے دل میں ہوگا، یا اس کے بارے میں جو میرا احساس ہوگا اس کو میں کہیں کسی طرح سے ادا ضرور کروں گا۔ لیکن میرا منصب تو یہ ہے کہ شعر لکھوں، افسانہ لکھوں۔ یہ تو ہے نہیں کہ صاحب میں پھاوڑا لے کر یا کدال لے کر وہاں کھڑا ہو جاؤں گا۔''

تو چوتھی بات یہ ہوئی کہ ہم نے کہا کہ جدیدیت یہ کہتی ہے کہ ادیب کو کسی مفروضے، کسی نظریے کا پابند مت قرار دو۔ اس کو یہ مت کہو تم کو یہ کام کرنا چاہیے۔

اگر اس کے جی میں آئے تو کرے وہ یہ کام بھی۔ مان لیجیے کہ اگر میرے جی میں آتی ہے کہ میں آسام کی باڑھ پر یا کہیں پر بھی جس طرح بڑے بڑے واقعات دنیا میں ہورہے ہیں...... اب تو خیر جتنا بُرا حال ہے کہ تم جانتے ہی ہو کہ کیا کیا ہورہا ہے۔ گجرات بھی ہے، کشمیر بھی ہے، بوسینا بھی ہے۔ سب سے بڑھ کر فلسطین ہے، سب کچھ ہے۔ میرے جی میں آئے میں ان کے بارے میں لکھوں، نہ آئے نہ لکھوں۔ کل لکھوں پرسوں لکھوں، کس وقت کتنا لکھ دوں۔ کبھی یہ ہوا کہ فوراً لکھ دیا، کبھی چھ مہینے بعد لکھا ہے۔

ہمارے ایک دوست ہیں علی ظہیر صاحب۔ شاعر ہیں، افسانے بھی لکھتے ہیں۔ مزے دار آدمی ہیں۔ اچھے شاعر ہیں۔ ایران میں رہ چکے ہیں بہت دن۔ انجینئر تھے پیشے کے اعتبار سے۔ انقلاب آیا جب ایران میں اس وقت وہ وہاں موجود تھے۔ انھوں نے مشاہدہ بذات خود کیا امام خمینی کا، جن کی بہت سی باتوں سے میں اتفاق نہیں رکھتا۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے بہت بڑا کارنامہ انجام دیا۔ ایک پس ماندہ قوم کو انھوں نے دکھا دیا کہ کس طرح وہ اپنے پاؤں پر کھڑے ہو کر کے دنیا کی عظیم الشان ترین طاقت کو للکار سکتے ہیں۔ خیر، تو علی ظہیر اتنا متاثر ہوئے

کہ انھوں نے کئی نظمیں انقلاب ایران پر لکھیں۔ لکھ تو گئے مگر پھر ان کو خیال آیا کہ ''یار، میں تو جدید شاعر ہوں!''

پھر مجھ کو انھوں نے لکھا خط میں کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب! ایسا ہے کہ میں ایران میں تھا۔ یہاں میں نے جذبہ اور ولولہ دیکھا لوگوں میں کہ کس طرح اس قوم نے اپنے سر سے غلامی کا جوا اتار پھینکا اور کس طرح سے خود کو سنبھالا۔ تو میں نے نظمیں کہی ہیں اس پر تو مجھے اب خیال آرہا ہے کہ جدیدیت تو کہتی ہے نظم میں کوئی سیاسی حوالہ نہ ہو، نظم میں ایسا کوئی سماجی، انقلابی حوالہ نہ ہو، تو اب میں کیا کروں؟ میں نے انھیں جواب دیا کہ کس نے آپ سے کہا کہ سیاسی سماجی حوالہ نہ ہو؟ جدیدیت تو صرف یہ کہتی ہے کہ خود کو سیاسی سماجی حوالے کے لیے مجبور نہ بنائیے۔ اس کو کہنے کے لیے اپنے کو پابند نہ بنائیے یہ کہنے کے لیے، کہ انقلاب آگیا ہے ایران میں تو ہم نظم لکھ دیتے ہیں۔ اگر جی چاہے، اگر اندر سے آواز آئے تو ضرور کہو۔

چھ دفتر، چھبیس ہزار شعر لکھے مولانا روم نے۔ آخری دفتر کے آخر میں لکھتے ہیں کہ اندر کچھ باقی ہے مگر وہ باہر نہیں آرہا ہے۔ مطلب یہ کہ یہ بات نہیں کہ تمھارے اوپر کوئی پنچایت بٹھا دی جائے کہ اچھا تم نے فلاں بات پر کیوں نہیں شعر کہا؟ تو نے فلاں موقعے پر کیوں نہیں کہا؟ انقلاب ایران پر کیوں نہیں کہا؟ تم نے فلسطین پر کیوں نہیں کہا؟ تم نے بوسنیا پر کیوں نہیں کہا؟ وغیرہ وغیرہ۔ تو یہ پابندی نہ رکھو۔ تمھیں آزادی ہے جب تمھارا ضمیر متاثر ہو، جب تمھارے دل میں کوئی آواز اٹھے، تو تم اسے اپنے ادب، شعر یا فن کے اظہار کا حصہ بناؤ، مگر صرف ادبی معیار کو سامنے رکھتے ہوئے۔ جوش اور ایمان اور قوت اور عمل ومل، یہ سب اپنی جگہ ٹھیک ہے، مگر اس سے شعر نہیں بنتا۔ شعر ہمیشہ بنتا ہے شعری ادبی معیارات، محاسن اور ادبی اقدار کو سامنے رکھنے سے۔ ادبی اقدار اگر سامنے نہیں ہیں تو باقی سب بیکار ہے۔

آخری بات ہم نے یہ کہی کہ کہ صاحب، تجربہ کرنا کوئی بری بات نہیں ہے ادب میں۔ تجربہ دس دفعہ کریں تو نو ناکام ہو جائیں گے، ایک چل پڑے گا۔ لیکن یہ کہ شروع ہی سے طے کر لیا اگر آپ لوگوں نے کہ مذاق اڑایا جائے گا، مثلاً راشد صاحب کا ''ماورا'' کے جواب میں، جناب عالی، مضمون لکھ دیا مرحوم فرقت کاکوروی صاحب نے۔ اور بھی کچھ نظمیں چھپیں جن میں بڑی ہنسی

اڑائی گئی تھی۔ ہمارے دوسرے بزرگ، حضرت حیات اللہ انصاری صاحب، اللہ جنت نصیب کرے، بڑے اعلیٰ درجے کے افسانہ نگار، ناول نگار، ہمارے بڑے کرم فرما۔ آپ سب ان کے نام سے واقف ہیں۔ انھوں نے ایک سلسلہ شروع کیا۔ ایک پوری کتاب لکھ ماری ہے ہمارے خلاف۔ اس میں جگہ جگہ اس طرح مذاق اڑارہے ہیں کہ اے صاحب، لولی لنگڑی بحریں، یہ ٹوٹے پھوٹے مصرعے، کوئی ڈیڑھ میل کا ہے، کوئی پانچ انچ کا مصرعہ ہے۔ کہیں کوئی لفظ آرہا ہے، کہیں کوئی لفظ نہیں آرہا ہے۔ یہ کیا شاعری ہورہی ہے؟

میں نے کہا حضور! شاعر کو، ادیب کو، اس کا استحقاق دیجیے۔ اگر منٹو جیسا آدمی ''پھندنے'' لکھ سکتا ہے، جس میں نہ پلاٹ ہے، نہ کردار ہے، نہ ڈائیلاگ ہے اور وہی آدمی ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' بھی لکھ سکتا ہے، ''بابو گوپی ناتھ'' بھی لکھ سکتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا نہ کہ افسانہ نگاری کے کچھ طریقے اور بھی تو ہوں گے۔ یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ ایک طریقہ جو پریم چند بتا گئے ہیں، اسی پر چلتے چلے جائیں۔ اکثر لوگ ہم سے یہ پوچھتے ہیں کہ آپ اچھے آدمی ہیں کہ انتظار حسین کی بھی اتنی تعریف کرتے ہیں۔ وہ تو آپ کی طرح کے افسانہ نگار نہیں ہیں۔ میں نے جواب دیا کہ بالکل نہیں ہیں۔ اس سے کیا؟ مگر اچھے افسانہ نگار تو ہیں۔ میں تو اچھا مال دیکھتا ہوں۔ بھائی انتظار حسین نے شاید بھولے بھٹکے بھی کوئی اس طرح کا افسانہ لکھا ہو جس طرح کے افسانے ''شب خون'' میں چھا پتا رہا ہوں: تجریدی افسانے، جن میں کہیں کوئی نقشہ بنا ہوا ہے یا گنتی لکھی ہوئی ہے، ان پر لوگ ہنستے تھے۔ لیکن میاں، اگر وہ افسانے نہ ہوتے تو لوگوں کو راستہ نہ ملتا کہ اچھا بھائی اور طریقے بھی ہوتے ہیں افسانہ لکھنے کے۔ اور ان ہی طریقوں نے پھر مجھے داستان تک پہنچایا۔ ورنہ میں تو خود کہتا ہوں کہ میں تو انگریزی میں جھک مار رہا تھا۔ مجھے کیا خبر تھی کہ یہ داستان کیا چیز ہوتی ہے؟ لیکن جب میں نے یہ دیکھا، جب میں نے انگریزی میں یہ پڑھا کہ صاحب بیانیہ کے نظریات میں جہاں بہت سی اور چیزیں شامل ہیں، وہاں یہ بھی شامل ہے کہ ''بیانیہ'' میں کوئی ضروری نہیں کہ سب وہی چیزیں ہوں جو ای۔ ایم۔ فارسٹر بتا گئے ہیں تو مجھے خیال آیا کہ صاحب دیکھیں تو یہ لوگ کیا کہتے ہیں۔ یہاں جو یہ اتنا لکھ گئے ہیں، آخر کیا لکھ گئے ہیں؟ تو مجھے پھر یہ خیال آیا کہ پڑھیں کہ کیا کچھ لکھا گیا ہے۔ اور پھر مجھے معلوم ہوا کہ زبانی جو چیز بیان کی جاتی ہے، اس کا رنگ ہی اور

ہوتا ہے، اس کے طریقے اور ہوتے ہیں، اس کی شعریات اور ہوتی ہے، اس کے آداب اور ہوتے ہیں، اس کے مراتب اور ہوتے ہیں۔

میرا مطلب کہنے کا یہ ہے کہ اگر وہ ٹیڑھے میڑھے افسانے نہ لکھے گئے ہوتے جن میں سے کچھ کو آپ نے ناکام کہا، بلکہ اکثر کو ناکام کہا، کچھ کو کامیاب کہا گیا۔ انور سجاد کی مثال سامنے کی ہے۔ ان کے افسانوں کے بارے میں کہا گیا کہ صاحب یہ کیا ہے؟ اتنے مشکل مشکل لکھتے ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا ہو رہا ہے؟ خالدہ حسین کے افسانوں کے بارے میں کہا گیا کہ......اچھا عجیب بات ہوئی کہ خالدہ حسین کا وہ افسانہ جو ''سواری'' کے عنوان سے ہے، لکھا گیا کسی اور زمانے میں مگر اس کو عصمت آپا نے بہت دیر بعد پڑھا تو کہنے لگیں کہ بنگلہ دیش کے بارے میں ہے۔ تو یہ تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ فن پارہ جب آپ کے سامنے آ گیا تو آپ اس کی توجیہہ کیجیے۔ فن پارہ تو اب آپ کا مسئلہ ہو گیا۔ یہ تو اس کی خوبی ہے خرابی نہیں ہے کہ کوئی افسانہ اس واقعے کے متعلق نہیں ہے، لیکن اس واقعے کے متعلق بھی ہم اس کو قرار دے سکتے ہیں۔

تو نئی نئی جو راہیں کھلیں، جو نئے راستے نکلے، تو کہا گیا کہ یہ کیا صاحب کہ اس میں تو ''کہانی پن'' نہیں ہے۔ تو ہم نے کہا، میاں ''کہانی پن'' ہوتا کیا ہے؟ ذرا بتا دو۔ میرا مضمون اس پر ہے، پڑھیے گا آپ کہ آخر یہ ''کہانی پن'' ہوتا کیا ہے آخر؟ داستان......داستان کو بھی میں اس میں رکھتا ہوں۔ داستان میں ہر بات پہلے سے معلوم ہے کہ کیا ہونا ہے۔ یہ سب مجھے پہلے سے معلوم ہے کہ کیا ہونا ہے۔ شہزادے کو لوح کیسے ملے گی۔ یہ مجھے معلوم ہے، اسے معشوقہ کیسے ملے گی، سب معلوم ہے۔ جنگ جو ہونے والی ہے اس کی، فلاں ساحر سے تو وہ افراسیاب یا ہفت پیکر یا فلاں پر کیوں کر قابو پائے گا، مجھے معلوم ہے۔ عمرو عیار کیا کیا کام کریں گے مجھے سب معلوم ہے۔ لیکن میں پھر بھی پڑھ رہا ہوں اس کو۔ اچھا چھوڑیے صاحب، داستان کو چھوڑ دیجیے۔ اس سے ذرا اور دور چلے جاتے ہیں، بہت دور۔ ''شاہنامہ'' پڑھ لیجیے فردوسی کا۔ رستم و سہراب کی داستان کس نے نہیں پڑھی بھائی؟ آج سے ہزار برس پہلے جبکہ وہ بڑے میاں لکھ رہے ہیں اس وقت وہ داستان دو ہزار برس پرانی ہو چکی تھی۔ سب کو خبر ہے کہ سہراب کون تھا؟ تہمینہ کون تھی؟ وہ کیسے پیدا ہوا؟ کس طرح سے چھوڑ کر چلا آیا رستم اس کو وہاں پر؟ اس کے بازو پر مہرہ باندھ کے آ گیا اور کہا کہ

بیٹا پیدا ہوتو تم مجھے خبر دینا اور بیٹی ہوتو تم اپنے پاس رکھ لینا وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب کچھ معلوم ہے۔ کس کونہیں معلوم ہے۔ مگر کیا وجہ ہے کہ ہزار برس ہو گئے اب بھی لوگ اس کو پڑھ رہے ہیں۔ نہ صرف یہ کہ پڑھ رہے ہیں بلکہ ترجمہ کررہے ہیں اس کا انگریزی زبان میں، آپ کا جس کے بارے میں خیال ہے کہ بڑی محترم زبان ہے۔ اور ایک نہیں کئی ترجمے ہو چکے ہیں، ''شاہ نامے'' کے اس حصے کے تو بہت سے ترجمے ہو چکے ہیں۔ میتھیو آرنلڈ (Matthew Arnold) سے شروع کردو تم کم سے کم کہ جس کو آج ایک سو پچاس برس ہو گئے ہیں۔ اس نے ''سہراب اینڈ رستم'' (Sohrab and Rustam) کے نام سے اس کا ترجمہ کیا۔ اس بچارے نے تھوڑی بہت فارسی سیکھی۔ ذرا غور کیجیے اس بھلے آدمی نے تھوڑی بہت فارسی بھی سیکھی۔ اپنے دوست فٹز جیرلڈ (Fitz Gerald) سے کہا کہ بھائی کیا تم لوگ کہتے رہتے ہو ''شاہ نامہ، شاہنامہ'' مگر یہ ہے کیا؟ اس نے فارسی بھی سیکھی، کچھ ادھر ادھر سے پوچھا پاچھا، پھر اس کو اپنے طور پر اپنے طرز میں Epic کی طرز پر لکھا اور آج سے کچھ برس پہلے ہمارے دوست Jerome Clinton جو امریکہ میں پڑھاتے ہیں، انھوں نے پھر اس کا ترجمہ کر ڈالا، جو تین چار سو صفحوں میں ہے اور وہ بھی انگریزی کے اسی Epic اسٹائل پر، جو اسٹائل میتھیو آرنلڈ کی تھی۔ لیکن لوگ پڑھتے ہیں۔ تو یہ جب معلوم ہے کہ اس میں مرنا ہے سہراب کو آخر میں تو کس نے کہا ہے کہ پھر بھی پڑھو اس کو؟ تو پھر سسپنس کے معنی کیا ہوئے؟ کہانی پن کیا ہوا؟

تو جیسے کہ میر کے بارے میں دھوکا دیا جارہا تھا کہ صاحب میر بڑے غمگین ہیں، حالانکہ اصل بات یہ ہے کہ وہ تو بڑا ہی بدمعاش آدمی ہے۔ وہ کون سا کام نہیں کرتا۔ ہنستا وہ ہے، روتا وہ ہے، فلسفی وہ ہے، صوفی وہ ہے، عالم وہ ہے، فاسق وہ ہے، فاجر وہ ہے۔ جب نہ تب ملتا ہے بازاروں میں میر۔ ایک لوطی ہے وہ ظالم سرفروش۔ اتنے بڑے شاعر کو، اتنے بڑے سمندر کو لے کر آپ نے ایک کوزے میں بند کر دیا۔ لیکن وہ ایک کوزے میں کیسے سمائے گا؟ ویسے ہی یہ جو ہم نے فرض کر لیا ہے صاحب ''کہانی پن''، ''کہانی پن'' ارے صاحب ہم سب بچے تھے ایک زمانے میں۔ ہم تو یقیناً تھے، آپ نہ رہے ہوں گے۔ ہم لوگ کہانی سنتے تھے اپنے دادا دادی سے، نانا نانی سے۔ ہمیں خوب معلوم تھا کہ اس کہانی میں کیا ہونا ہے۔

''نہیں ہم تو وہی سنیں گے کہانی رانی پن بسی والی۔ ہم تو وہی سنیں گے۔'' ہمیں خوب

معلوم ہے کہ رانی کون تھی؟ کیسے آئی؟ کیسے شہزادہ اس کے عشق میں گرفتار ہوا؟ وغیرہ وغیرہ۔ اگلی یہ سب کس کو نہیں معلوم؟ اس کہانی کو انتظار حسین سے لے کر ہم سب دو سو بار سن چکے ہیں۔ ہم اب بھی سننے کو تیار ہیں۔ تو ''کہانی پن'' کے کیا معنی؟

تو کہانی پن سے صرف مراد ہے انسانی تجسس، انسانی دلچسپی کا اظہار۔ میں نے مثال دی ہے کہ ہم میں سے سب ہوائی جہاز دیکھ چکے ہیں۔ ہوائی جہاز میں بیٹھ چکے ہیں، سفر کر چکے ہیں۔ دو ہزار بار تم بھی بیٹھے ہو، ہم بھی بیٹھے ہیں۔ مگر آج بھی ہوائی جہاز جب لینڈ کرتا ہے تو نگاہ پڑتی ہے کہ اچھا۔ اور...... وہ اترا۔ وہ اترا۔ ہم کتنی بار دیکھ چکے ہیں اس بات کو۔ کتنی بار دیکھ چکے ہیں کہ صاحب کس رفتار سے جہاز بڑھا، یوں آگے گیا۔ ارے وہ آسمان میں چلا گیا۔ ہم کو یہ سب معلوم ہے۔ کس کو نہیں معلوم جی۔ پھر تم کیوں دیکھتے ہو اس کو؟

تو انسانی دلچسپی ہے اصل شے افسانے کی۔ یہ کہانی پن، وہ افسانویت، اور فلانا...... اور کچھ نہیں۔ یاروں نے بھی جب ہمارے افسانہ نگاروں کو ڈرانا شروع کر دیا کہ صاحب دیکھیے، ان کے ہاں کہانی پن نہیں ہے اور افسانے میں سے کہانی بھاگ گئی تھی، شمس الرحمٰن صاحب اسے بھگا کر لے گئے تھے، اس کو اغوا کر کے لے گئے تھے۔ اب ہم واپس لا رہے ہیں۔ لیکن واپس اب کیا آرہا ہے؟ اب ریڈیو اور ٹی وی کی خبریں آ رہی ہیں خالی اور کچھ نہیں۔ یعنی افسانے سے کہانی پن کو شمس الرحمٰن فاروقی یا جو بھی ان کے پیچھے گمراہ بدمعاش ٹائپ کے لوگ، بھگا کر لے گئے تھے، جس کو کہ بعد میں کچھ لوگ واپس لانے کی کوشش کر رہے ہیں...... تو نتیجہ کیا نکلا؟ کہ اب اخبار پڑھ لیجیے۔ اس کو لکھ دیجیے تو افسانہ بن گیا آپ کا۔ نہ تخیل ہے، نہ کردار ہے، نہ مکالمہ ہے، کچھ ہے ہی نہیں، جس کو انگریزی میں ایک لفظ کہتے ہیں...... میں انگریزی بہت کم بولتا ہوں۔ لیکن لفظ بڑا پیارا ہے اس لیے بولے دیتا ہوں، Underimagined یعنی تم نے اپنے افسانے کو Imagine ٹھیک سے نہیں کیا۔ تو ہم لوگ یہی کہا کرتے تھے کہ میاں سوروپ ہیں، ان میں سے کچھ بہروپ بھی ہیں، کچھ کروپ بھی ہیں، کچھ سروپ بھی ہیں۔ سب کو اختیار کرو۔ کچھ نکلے گا تو نکلے، نہیں نکلے گا تو نہ سہی۔ لیکن تجربہ کرنا تمہارا حق ہے۔

یہ آخری بات تھی جو ہم لوگوں نے کہی

کے بھی پوچھا ہے، آج تک کسی نے جواب نہیں دیا کہ میاں ان میں سے کون سی ایسی بات ہے جو آج صحیح نہیں ہے؟ چالیس بیالیس برس سے میں یہ باتیں کر رہا ہوں اور ہمارے ساتھی لوگ کہہ رہے ہیں۔ تو جدیدیت کا بس یہ لب لباب ہے۔ ان میں سے کون سی بات کو آج آپ غلط ثابت کرنا چاہ رہے ہیں؟

اب اگر کچھ لوگ کہیں کہ ہاں صاحب، غلط اس میں ایک بات ہے کہ وہ یہ کہ فن پارے میں معنی نہیں ہوتے۔ معنی کا کوئی مرکز نہیں ہوتا۔ معنی کبھی حاشیے میں ہے، کبھی سیال ہے، کبھی بھاگ گیا ہے۔ گویا معنی کو پکڑنا مینڈک تولنے کے برابر ہوا۔ تو اس کے معنی تو یہ نہیں ہوئے کہ کل اگر مجھ سے کوئی پوچھے کہ صاحب آپ تو اردو کے ایم۔ اے ہیں یا اردو کے پی۔ ایچ۔ ڈی ہیں یا یہ جیسے تحسین فراقی صاحب تو کتنی ہی ڈگریاں پا چکے ہیں۔ استاد بھی ہیں۔ سب کچھ ہیں۔ ان سے پوچھے کہ اچھا بھائی ع

سنگ کو اتنے لیے کرتا ہے پانی آسماں

اس کے معنی کیا ہیں؟ تو وہ کہیں گے ہمیں کیا معلوم۔ ہماری مراد تو یہ ہے کہ اس کے معنی ہیں ہی نہیں۔ پانی ہو کے بہ گئے معنی اس کے۔ میرا مطلب یہ کہ اس طرح کی موشگافیاں، کہ معنی مرکز میں نہیں ہے۔ مرکز سے باہر بھاگا ہوا ہے، کبھی حاشیے پر ہے، کبھی صاف ہے، کبھی مٹانے کے عمل سے گذر رہا ہے وغیرہ وغیرہ۔ آپ یقین کیجیے کہ ان موشگافیوں سے آپ کو اپنا ادب پڑھنے اور سمجھنے میں مدد نہیں مل سکتی۔ میں تو خیر بہت چھوٹے معیار کا آدمی ہوں۔ ان موشگافیوں سے مجھے کوئی لینا دینا نہیں ہے۔ مجھے تو صرف یہ پوچھنا ہے کہ آج کے دن ۲۰۰۴ میں جب سودا کو مرے ہوئے سوا دوسو برس ہونے کو آ رہے ہیں، اس کے اشعار پڑھنے کے لیے میں کیا کروں؟

ابھی یہاں سامنے ہمارے بزرگ بیٹھے ہیں۔ کہنے لگے تم نے ایک فرہنگ لکھ ماری، ''لغات روزمرہ'' مگر تم نے ایک لفظ غلط پڑھ لیا ہے جو ''طلسم ہوش ربا'' میں ہے۔ اب یہ عالم ہے کہ ہمارے جیسے لوگ جو زندگی گذار چکے ہیں اسی کوچے میں، اب بھی چکر میں پڑ جاتے ہیں کہ بعض لفظ بھی صحیح نہیں پڑھتے، غلط پڑھ جاتے ہیں۔ تو ہم اس کو دیکھیں کہ ہمارے پرکھے کیا لکھ گئے ہیں؟ یا ہم اس کو دیکھیں کہ معنی مرکز میں ہیں کہ نہیں ہیں؟ ٹھیک ہے، وہ بھی ہوگا۔ تو بھی بھالا ہے

کہ...... یہ چیزیں، علم اللسان کہیں اسے آپ، فلسفۂ لسان کہیں، فلسفۂ لسان میں یہ چیزیں بہت پہلے سے چلی آرہی ہیں۔ رنگ رنگ سے ان کو کہا جاتا رہا ہے۔ ہمارے بزرگوں میں، عربوں نے تو خیر بہت کہا، ایرانیوں نے کہا، سب سے پہلے افلاطون نے ان باتوں کو اٹھایا۔ سنسکرت میں اٹھایا گیا۔ مگر فرق صرف یہ ہے جسے تسلیم کرنا چاہیے آپ کو کہ سنسکرت ادبی تہذیب میں کبھی کوئی یہ بحث اٹھانے والا نہیں آیا کہ معنی مرکز میں نہیں ہوتے بلکہ بھرتری ہری تو یہ کہتے ہیں کہ زبان بے آغاز ہے۔ Unoriginary ہے۔ تو یہ چیز جو کہ Unoriginary ہے، اس میں معنی کی فراوانی تو ہوگی ہی، اس لیے کہ اس میں تو سب کچھ ہی سمویا ہوا ہے۔

تو اپنے ورثے کو اپنی روایت کو، اپنی تہذیب کو محفوظ رکھنے کے لیے جو طریقے سکھائے گئے ہیں یا جو سیکھنا چاہتا ہوں، ان طریقوں کو اگر میں استعمال کروں تو معنی سے بہر حال نپٹنا پڑے گا۔ میں نے ایک دفعہ فیض صاحب سے کہا تھا جب وہ تشریف لائے تھے دتی مالک رام صاحب کے یہاں اور میں بھی حاضر تھا۔ میں تو نیازمندوں میں سے تھا۔ میں نے کہا حضرت ایسا ہے کہ آپ بہت بڑے شاعر ہیں، اس میں کوئی شک نہیں۔ لیکن آپ کا حق ہم نے ادا کیا۔ ہم لوگوں نے، جو آپ کے شرارتی بچے یا دشمن ہیں، یا کم از کم شرارتی بچے ہیں۔ میں نے انھیں وہ واقعہ سنایا جو کہیں لکھا بھی ہے، نہیں لکھا تو اب لکھ دوں گا تا کہ سندر ہے اور وقت پر کام آئے۔ میں نے ایک مضمون پڑھا تھا علی گڑھ یونیورسٹی میں، بہت پہلے کی بات ہے۔ اس میں ذکر تھا فیض صاحب کی نظم ''ملاقات'' کا۔

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

وغیرہ وغیرہ۔ خیر میں نے کچھ اپنا بکا و کا جو کچھ مجھے بکنا تھا تو اس کے بعد معین احسن جذبی صاحب جو خود بہت بڑے ترقی پسند شاعر ہیں اور ماشاء اللہ زندہ ہیں، اللہ انھیں سلامت رکھے، انھوں نے کہا: ''شمس الرحمٰن فاروقی تم اس نظم کو سمجھتے ہو؟'' میں نے کہا: ''سمجھنے کا زیادہ تو نہیں پتہ لیکن کچھ ضرور سمجھتا ہوں۔ ورنہ میں اس کے بارے میں کچھ کہتا کیوں۔'' ہنسنے لگے، ''میرے پلے تو کچھ نہیں پڑتی۔ نہ معلوم کیا لکھتے ہیں فیض صاحب؟''

تو میں نے ان (فیض) سے کہا کہ جناب، جذبی صاحب نے تو یہ کہا تھا۔ اور اس نظم پر سب سے اچھی تنقید لکھی ہے افتخار جالب نے جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ مہمل گو ہیں۔ تو میں نے کہا کہ صاحب، آپ کا حق تو ہم ہی نے ادا کیا کیونکہ ہم آپ کے شعر کو شعر کی طرح پڑھتے ہیں۔ ہم اس میں کوئی پیغام ویغام نہیں ڈھونڈتے۔ اس میں کے ماؤزے تنگ بیٹھے ہوئے ہیں، اس میں کے اسٹالن بیٹھے ہوئے ہیں اور فتح محمد ملک تو اس میں اللہ میاں کو بھی ڈھونڈ لائے ہیں، قرآن شریف کو بٹھا رکھا ہے اس میں۔ تم بٹھار کھو بھائی۔ ہم کو نہیں مطلب۔ ہم تو جب یہ دیکھتے ہیں کہ ۔

عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب اس کے سائے
میں اپنا سب نور رو گئے ہیں

جس آدمی نے یہ دو مصرعے کہہ دیے وہ امر ہے، چاہے وہ کمیونسٹ ہو یا نہ ہو، مجھے اس کی پروا نہیں۔ تم پوچھتے ہو کہ تو کمیونسٹ ہے کہ نہیں؟ کوئی نہیں ہے جو یہ پوچھے کہ تو بڑا شاعر ہے کہ نہیں؟ تو یہ ہے سارا مسئلہ۔ اصل بات یہ ہے کہ اپنی تہذیبی روایت کو اپنے ورثے کو اپنی روایت کو اپنی آنکھ سے دیکھو۔

ایک موٹی سی بات جو خسرو نے لکھی ہے، بس یہاں یہ ختم کرتا ہوں۔ بکنے کی عادت بہت ہے۔ وہ خاتون (۸) اشارہ کر رہی ہیں وہاں سے کہ بس چپ ہو جاؤ۔ تو میں چپ ہونے والا ہوں۔ خسرو نے ایک دیباچہ لکھا ہے جس میں استاد کی شرطیں بتائی ہیں کہ استاد کس کو کہتے ہیں۔ ان میں ایک شرط یہ بھی ہے کہ استاد وہ ہے جس کو کہ اس کے معاصرین، اس کے ملک والے، استاد مانیں۔ یہ پہلی بات ہے۔ اس کی مثال یوں لیجیے آپ کہ جرمنی سے ایک آدمی آتا ہے اور مجھ سے پوچھتا ہے کہ آپ کے یہاں بڑا شاعر کون ہے؟ میں کہوں جی میرے یہاں تو (مثال کے طور پر) راحت اکبر آبادی ہیں۔ آپ کے یہاں غالب بڑے شاعر ہوں گے تو ہوں گے۔ تو وہ کہے گا

عجیب آدمی معلوم ہوتے ہیں آپ۔ بھائی آپ طے کریں گے پہلے نہ؟ پہلے آپ طے کریں گے کہ آپ کے یہاں بڑا شاعر کون ہے؟ تو پھر میں اسے پڑھنے بیٹھوں گا۔ میرے اندر تو طاقت اتنی ہے نہیں۔ اردو کی سات سو برس کی تاریخ میں سات لاکھ شاعر گذرا ہے۔ ایک سے ایک خراب شاعر گذرا ہے۔ تو پہلے میں طے کروں گا نہ۔ میں جو اس روایت کا امین ہوں، جو اس کا نمائندہ ہوں، جو اس کا بچہ ہوں۔ تو پہلے میں کہوں گا کہ ہاں غالب میرے باپ ہیں۔ اچھا اقبال میرے باپ ہیں، انیس میرے باپ ہیں۔ تو پھر تم کہو گے اچھا لاؤ پڑھتے ہیں ان کو۔

اسی لیے خسرو نے کہا تھا کہ سب سے پہلے ادبی معاشرہ طے کرتا ہے کہ بڑا شاعر کون ہے۔ سمجھ رہے ہو نہ؟ تو ہم ادبی معاشرہ ہیں۔ فیض کا معاشرہ ہیں اور کمال کی بات یہ ہے کہ ہم میر کا بھی معاشرہ ہیں۔ صرف اس لیے نہیں ہیں کہ جو ناصر کاظمی نے کہا کہ میر کی رات میری رات سے آملی ہے اور بھی بہت سی باتیں ہیں۔ میر کی صبحیں بھی مجھ سے آملی ہیں، میر کی شامیں بھی، اس کی عیاشیاں بھی، اس کی رنگینیاں بھی، اس کے غصے بھی، اس کی نفرتیں بھی۔ سب مجھ سے آکے مل رہی ہیں۔ اور پھر میر ہی کی نہیں، بیدل کی بھی، امیر خسرو کی بھی، صائب کی بھی۔ سب میرے ساتھ ہیں یہ لوگ۔ جب تک میں ان کو اپنا معاصر مان کر نہ دیکھوں اور نہ پڑھوں۔ میں نوالہ توڑتا ہوں..... تو جیسے تحسین فراقی نے وہ شعر (۹) پڑھ دیا۔ اب دیکھو بھائی، یہ بزرگوں کی کرامات نہیں تو اور کیا ہے۔ میں ایک جاہل اجہل مطلق، بالکل، اور میرے بارے میں وہ شعر سات سو برس پہلے وہ بڈھا کہہ کر چلا گیا۔

فارقم فاروقیم غربیل وار
تا کہ کاہ از من نمی یابد گذار

تو اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ صرف میرے بارے میں کہا، لیکن مجھے لگتا یہ ہے کہ جب میں نوالہ توڑتا ہوں تو مجھے لگتا ہے کہ میری بغل میں یہ بڈھا بیٹھا ہوا ہے اور مجھ سے کہہ رہا ہے کہ دیکھو تیرا کام یہ ہے کہ ع

تا کہ کاہ از من نمی یابد گذار

تو ایسی چھان پھٹک لگا کہ کوئی گھاس کوئی کوڑا کرکٹ اس میں نہ آ سکے۔ تو جب تک تم اپنے بزرگوں

کو، اپنے نیوں کو، نیوں کو کیا پوچھتے ہو ہم کہتے ہیں انتظار حسین یہاں موجود بیٹھے ہیں، ان سے پوچھو کہ صاحب، آپ نے افسانے میں کیا لکھا ہے؟ تو یہ کہتے ہیں ہم نے کچھ لکھا ہی نہیں۔ یہ آدمی تو کچھ بتا تا ہی نہیں ہے۔ اور مان لیں کہ ہم بتا بھی دیں...... ہم اتنے بڑے بے حیا نہیں ہیں کہ ہم نے یہ لکھا ہے، تو میر سے تم کہاں پوچھوں گے؟ میر تو مر چکا ہے۔ اقبال مر چکے ہیں، فیض مر چکے۔ فیض سے تم کہاں پوچھو گے کہ میاں اس نظم میں تم نے کیا لکھا ہے؟ تمھیں وہ نظر لانی پڑے گی کہ تم اپنے مرے ہوئے بزرگوں کو اپنا معاصر مان سکو، ان کی آنکھ سے دیکھو، ان کے کان سے سنو۔ اور یہی کچھ ہم کہتے رہے ہیں اور ہم نے کوئی اور کام، کوئی اور جرم نہیں کیا۔ کہنے کو تو ہم کو امریکی ایجنٹ بھی کہہ دیا گیا۔ اللہ جنت نصیب کرے سجاد ظہیر صاحب نے تو بہت پہلے لکھا تھا ایک انگریزی مضمون میں...... وہ پڑھ لیجیے آپ...... کہ ارے صاحب، شمس الرحمٰن فاروقی صاحب تو بہت بڑے سرکاری افسر بھی ہیں اور اتفاق کی بات ہے کہ جو باتیں وہ کہتے ہیں وہی باتیں امریکی لوگ بھی کہتے ہیں!

اے میاں، مابعد جدیدیت اور مابعد پتہ نہیں کیا کیا اور چیزیں۔ ان کو کہنے والے بھی تو امریکی لوگ ہیں تو ان کے بارے میں تم کیوں کچھ نہیں کہتے؟ تو ہم نے تو بھائی زندگی انھیں میں گنوادی۔ اگر اسے گنوانا کہیں تو، انھیں جدیدیوں میں کہ اپنے لوگوں کو دوبارہ پڑھنا شروع کیا۔ سودا کا حوالہ...... کتابیں دیکھیے میری آپ، کتابیں دیکھیے وارث علوی کی۔ مقابلہ کیجیے...... نظیر اکبر آبادی کا حوالہ، میر کا حوالہ، میر درد کا حوالہ، میر امن کا حوالہ، نذیر احمد کا حوالہ، ان کے حوالے میری کتابوں میں سب سے زیادہ ہیں کہ نہیں؟ یہ حوالے زیادہ ملیں گے آپ کو، انگریزی حوالے کم ملیں گے۔ تو ہم نے ان لوگوں سے پڑھنا سیکھا۔ اب یہ کہ زمانہ یقیناً بدلتا ہے۔ جب میں نے لکھنا شروع کیا چالیس برس پہلے، انتظار حسین مجھ سے زیادہ سینئر ہیں انھوں نے اور پہلے شروع کیا۔ اس وقت سے اب تک کتنا بدل گیا ہے زمانہ۔ انھیں کی کتاب پڑھ لیجیے آپ ''چراغوں کا دھواں''۔ کمال اس میں کیا ہے؟ کمال اس میں یہ ہے کہ سارے کا سارا لاہور اس میں موجود ہے، انتظار حسین نہیں ہیں۔ تو ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی چیز ایسی ہو جو تسلسل قائم رکھے۔ لیکن نظر بھی نہ آئے اور ہو بھی۔ تو یہ ادب کا زمانہ ہے۔ ادب کا کمال ہے۔ اور یہاں سماجی شعور کام نہیں آتا۔

احتشام صاحب مرحوم ہمارے بزرگ تھے۔ میرے ہم وطن تھے، میرے کرم فرما تھے۔ میں تو ہاتھ جوڑ کر ان کا نام لیتا ہوں۔ میں نے اپنی ایک کتاب بھی ان کے نام معنون کی ہے۔ وہ غالب پر مضمون لکھتے ہیں، پریشان ہو رہے ہیں، ارے صاحب، غالب کے یہاں سماجی شعور نظر نہیں آ رہا ہے۔ غالب کے یہاں انقلابی شعور نظر نہیں آ رہا ہے۔ صاحب کیا کریں؟ اتنے بڑے شاعر تو تھے لیکن افسوس یہ کہ وہ زمانے کی دھمک کو نہیں دیکھ پائے۔ ہاں یہ تو لکھ دیا ہے کہ انگریزوں کو دیکھو، انھوں نے سائنس سے جہاز بنا دیے جو دھوئیں سے چلتے ہیں۔ لیکن وہ جو انقلاب ہے، جو طبقاتی کشمکش ہے، ان چیزوں کے بارے میں انھوں نے کچھ نہیں کہا۔ کیا کیا جائے صاحب؟ دیکھیے نہ آخر جاگیردارانہ مزاج کے تھے، وغیرہ وغیرہ۔

دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی

دو شعر ایسے کہہ کے لاؤ چاہے تم کوئی بھی سماجی شعور رکھو نہ رکھو، ہم تمھیں پڑھنے اور ماننے کو تیار ہیں۔

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغ رہ گذار باد یاں

ارے میاں، کوئی آدمی ایسا مصرع تو کہہ دے، جو آدمی اتنا بڑا دماغ رکھتا ہو، دل رکھتا ہو کہ سورج کو وہ چراغ رہ گذار باد کہہ دے، وہ میرا باپ ہے، دادا ہے، میرا مالک ہے، میرا پیر ہے، چاہے اس کو سماجی شعور نہ آتا ہو۔ کوئی پروا نہیں۔ احتشام صاحب پریشان ہو رہے ہیں کہ ارے بھائی سب کچھ تو ہے لیکن انقلابی شعور نہیں ہے۔ زمانہ بدل رہا ہے سائنس آ رہی ہے، عقلیت آ رہی ہے، دماغ حاوی ہو رہا ہے، مگر غالب کے ہاں نظر نہیں آتا۔ ٹھیک ہے لیکن اس وجہ سے غالب کو پڑھنا چھوڑ دو گے؟ ہم نے یہی تو کہا نہ: جب میں نے اپنی کتاب لکھی ''تفہیم غالب''، تو میں نے کہا کہ دیکھیے سو برس سے اس بوڑھے کے بارے میں لوگ شرحیں لکھ رہے ہیں اور پھر بھی اس کے اکثر شعروں میں نئی باتیں نکل رہی ہیں۔ میں نے ڈھونڈ کے مشکل سے ایک ڈیڑھ سو شعر نکالے۔ میں نے کہا اور تو کیا نکالوں، یہ دیکھ لیجیے میاں، یہ سوا سو ڈیڑھ سو شعر ہیں جن میں کہ سو برس سے مجھ سے

زیادہ پڑھے لکھے لوگ، میں تو نہایت ہی بے وقوف آدمی ہوں، مجھ سے زیادہ پڑھے لکھے لوگ مثلاً نظم طباطبائی، کتنا بڑا عالم، بیخود دہلوی کتنا بڑا عالم ایسے کتنے لوگ ان اشعار کی شرحیں لکھ چکے ہیں۔ لیکن پھر بھی ان شعروں میں کچھ معنی اور باقی ہیں۔ تو کیا اب میں ان معانی کو قربان کر دوں اس لیے کہ غالب کے ہاں ارتقاتی کشمکش نہیں ہے؟

تو یہ سارا قصہ ہے۔ جو لوگ زندگی کو میرے لیے بامعنی بناتے ہیں وہ آج بھی لذیذ ہیں، کل بھی لذیذ تھے، چاہے وہ میرے زمانے میں ہوں چاہے وہ دو سو سات سو برس پہلے رہے ہوں۔ ان کو پڑھنے، ان سے لطف اندوز ہونے، ان سے کسب ضیا کرنے کا حق مجھ سے کوئی چھین نہیں سکتا۔ اسی کا نام جدیدیت ہے۔ باقی اور کچھ نہیں۔ السلام علیکم ☆☆☆

حواشی از عزیز ابن الحسن

۱۔ ''فاروقی محو گفتگو'' مرتب رحیل صدیقی، رعنا کتاب گھر، نئی دہلی

۲ یہ لفظ فاروقی صاحب نے خود اسی طرح استعمال کیا ہے۔ اس میں تحسین فراقی صاحب کا کچھ دوش نہیں۔

۳۔ یعنی اردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کر کے دیکھنے کا۔ اس مسئلے پر بہت عمدہ گفتگو فاروقی صاحب نے ''آبِ حیات'' کے انگریزی ترجمے کے دیباچے Constructing a Literary Canon and a Theory of Poetry میں کی ہے اور اس طرح ادواری طریق کار کے مضمرات اور بعد کی ادبی تاریخ و کتب پر اس کے اثرات کا جائزہ بھی لیا ہے۔

۴۔ ''شعر شور انگیز'' کی طرف اشارہ ہے۔

۵۔ میر کے اس تصور کا جائزہ فاروقی نے ''شعر شور انگیز'' جلد اول کے باب بعنوان ''شعر شور انگیز'' میں لیا ہے۔

۶۔ اردو شاعری میں امرد پرستی کے موضوع پر بہت کچھ لکھا گیا ہے مگر اس پر انگریزی میں تین چار مطالعے بہت عمدہ ہیں۔ Annual of Urdu Studies شمارہ نمبر ۵ میں طارق رحمٰن کا مضمون Boy Love in the Urdu Ghazal اور اسی جریدے کے شمارہ نمبر ۱۴ میں

شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون Conventions of Love, Love of Conventions مرتبہ زینت زیار The Magnificent Mughals کے ساتھ یہی مضمون کچھ تبدیلیوں کے ساتھ میں بھی چھپا ہے۔ چودھری محمد نعیم کا بھی ایک مضمون ہے جس کا حوالہ اسی مضمون میں موجود ہے۔

۷۔ دیکھیے فاروقی کا مضمون The Poet in the Poem or, Veiling the Utterance جس میں یہ مسئلہ اٹھایا گیا ہے کہ کیا اردو شاعری کے بارے میں یہ تصور درست ہے کہ اس میں شاعر اپنے ذاتی حالات یا سیاسی سماجی شعور بیان کیا کرتا ہے یا کیا شاعری شخصیت کا اظہار ہے یا اس کا پردہ ہے؟

۸۔ فاروقی صاحب کا یہ اشارہ اپنی بیگم کی طرف ہے جو حاضرین کی اگلی صف میں تشریف فرما تھیں۔

۹۔ اس تقریب سے پہلے تحسین فراقی صاحب نے فاروقی صاحب کے بارے میں کچھ کلمات کہتے ہوئے مولانا روم کا یہ شعر (جو آگے آرہا ہے) پڑھا تھا جو ''شعر شور انگیز'' کے شروع میں بھی درج ہے۔ اور کہا کہ آج کم از کم ادب میں فاروقی صاحب سے زیادہ کھرے کو کھوٹے سے جدا کرنے والا کوئی نہیں ہے۔

فارقم فاروقیم غربیل وار

تا کہ کاہ از من نمی یابد گذار

جدیدیت آج کے تناظر میں

آج سے کوئی تیس پینتیس سال پہلے جب ہمارے یہاں جدیدیت کا دور دورہ ہوا تو مخالف حلقوں کی طرف سے کئی سخت معاندانہ باتیں کہی گئیں۔ جدیدیت مخالف مبصرین کے خیالات کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

۱۔ جدیدیت دراصل ترقی پسندی کی ضد اور مخالفت میں وضع کی گئی ہے۔

۲۔ جدیدیت سماجی ذمہ داری سے انکار کرتی ہے، زندگی سے اس کا کوئی ربط نہیں۔

۳۔ جدید ادب کا قاری سے کوئی رشتہ نہیں۔ یہ ابہام بلکہ اہمال کا شکار ہے۔ جدید تحریریں کسی کی سمجھ میں نہیں آتیں۔

۴۔ جدیدیت غیر انسانی دوست خیالات کی مبلغ ہے۔

۵۔ یہ دراصل ایک سامراجی سازش اور عوام کو گمراہ کرنے کی کوشش ہے۔

۶۔ جدیدیت کو احساس مرگ، احساس زیاں، مایوسی، تنہائی وغیرہ منفی خیالات سے مریضانہ حد تک دلچسپی ہے۔ یہ زندگی کے صحت مند عناصر سے انکار کرتی ہے۔

تنقید و تعریض کے اس غوغا کے باوجود ۱۹۷۰ آتے آتے قریباً ہر شخص جدیدیت کا ہم نوا نظر آنے لگا تھا اور کٹر ترقی پسندوں کی تحریروں میں بھی جدیدیت کے افکار کی جھلک صاف دکھائی دینے لگی تھی۔ حتیٰ کہ بعض ترقی پسندوں نے یہ بھی کہہ ڈالا کہ سچی جدیدیت اور ترقی پسند ایک ہی شے ہیں۔ بعض نے کہا کہ جدیدیت دراصل ترقی پسندی کی توسیع ہے اور ہر ادب اپنے زمانے میں جدید ہوتا ہے، کسی خاص ادب یا انداز کی کیا تخصیص ہے؟ غرض یہ بات سب لوگوں پر پوری طرح واضح تھی کہ جدیدیت سے ہزار اختلاف کے باوجود اور جدیدیت کو ہزار منفی یا غیر صحت مند

قرار دینے کے باوجود، ادب کا رجحان جدیدیت کی ہی طرف ہے اور آج وہی ادیب معاصر ادبی منظرنامے کا حصہ بن سکتا ہے جو نئے افکار و رجحانات سے صرف نظر نہ کرتا ہو۔

جدیدیت موافق حلقوں نے مخالفوں کا جواب بھی دیا اور بعض بعض معاملات میں اپنے تصورات پر نظرثانی بھی کی۔ مثلاً جدیدیت کی موافقت میں بعض باتیں حسب ذیل کہی گئیں:

۱۔ جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کہنا غلط ہے۔ جدیدیت ایک رجحان ہے اور اس کی فکری بنیادیں ترقی پسندی سے مختلف ہیں۔ لیکن یہ ترقی پسندی کی ضد میں نہیں، بلکہ آزاد ادبی وجود کے طور پر قائم ہوئی ہے۔

۲۔ جدیدیت کے لیے سماجی شعور یا سماجی ذمہ داری کوئی مسئلہ نہیں۔ تمام ادب سماج اور معاشرہ ہی میں پیدا ہوتا ہے۔ ہاں جدیدیت کو سیاسی وابستگی پر اصرار نہیں۔ اور نہ وہ کسی سیاسی مسلک کی رہنمائی قبول کرتی ہے۔ سیاسی وابستگی یا سیاسی رہنمائی کو قبول کرنے کے نتیجے میں فنکار کی آزادیِ رائے اور آزادیِ فکر پر ضرب پڑتی ہے اور جدیدیت کا بنیادی موقف آزادیِ اظہار اور فنی شعور پر عدم پابندی کا اصرار ہے۔

۳۔ جدید تحریریں اس لیے مشکل ہیں کہ پڑھنے والوں کے ذہن ابھی ان سے آشنا نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر نئی تحریر، ہر نیا خیال، ہر نیا طرز فکر، اکثر لوگوں کو مشکل لگتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ اشکال اور ابہام اضافی چیزیں ہیں۔ جدید ادب قاری سے کہتا ہے کہ وہ اپنا معیار بلند کرے۔ جدید ادب کو قاری کی خوشی سے زیادہ اپنے تخلیقی شعور کی سچائی منظور ہے۔

۴۔ جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے۔ لیکن جدیدیت ان فلسفوں کے خلاف ہے جو بشر دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔ جدیدیت ان تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن و آشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادیب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔

۵۔ اگر جدیدیت اس لیے سامراجی سازش ہے کہ وہ ترقی پسند نظریۂ ادب کی منکر ہے تو ترقی پسند نظریۂ ادب (یعنی مارکسیت) بھی سیاسی مفادات کی پابندی پر مجبور ہے۔

لہٰذا اسے بھی کسی سازش کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔

۶۔ یہ درست ہے کہ جدید فنکاروں کے یہاں تنہائی، شعورِ مرگ، مایوسی وغیرہ کا ذکر بہت ملتا ہے۔ لیکن یہ باتیں جدیدیت کی خصوصیات ہیں، صفات نہیں۔ یعنی اگر جدید فنکار اپنے تجربہ ذات کی بنیاد پر کوئی بات کہتے ہیں تو یہ ان کا ذاتی معاملہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر وہ شخص جدید ہے جس کے یہاں تنہائی، احساسِ ذات وغیرہ ہو اور جس کے یہاں یہ چیزیں نہ ہوں وہ جدید نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت فارمولا ادب سے انکار کرتی ہے۔

اوپر جو باتیں میں نے عرض کیں انھیں جدیدیت کی بنیادی باتوں کا لب لباب کہا جا سکتا ہے۔ اگر ان میں سے کسی بات پر آج کسی کو شک ہو یا کسی بات کے بارے میں کوئی کہہ سکتا ہو کہ آج کے ادب میں ان باتوں کا ظہور نہیں، تو بے شک ہم کہہ سکتے ہیں کہ جدیدیت از کار رفتہ ہو چکی ہے اور آج کے تناظر میں جدیدیت پر از سرِ نو غور کرنے کی ضرورت ہے۔ یا جدیدیت کے بعد کسی اور طرزِ فکر یا اسلوب کو بروئے کار لانے اور قائم کرنے کی ضرورت ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ موجودہ ادب جن تصورات سے عبارت ہے وہ سب تصورات جدیدیت ہی کے لائے ہوئے ہیں اور جدیدیت ہی کے قائم کردہ ہیں۔ مثلاً آج کون ہے جو ادیب کی آزادیٔ اظہار کا منکر ہو؟ آج کون ہے جو ادب میں ابہام، اشاریت، علامت اور علامت کی پیدا کردہ دبازت اور گنجان پن کا قائل نہ ہو؟ آج کون ہے جو ادیب کو کسی مخصوص سیاسی مسلک کا پابند بنانا ضروری سمجھتا ہو؟ آج کون ہے جو ادب کو جانچنے کے لیے غیر ادبی معیاروں کو بروئے کار لانا بہتر سمجھتا ہو؟

ظاہر ہے کہ ایسا کوئی نہیں۔ لہٰذا یہ ظاہر ہے کہ آج بھی ادب کے بارے میں جو نظریہ ہماری تخلیقات میں جاری و ساری ہے وہ جدیدیت ہی پر مبنی ہے۔ ایسی صورت میں بدلے ہوئے تناظر کی بات کرنا محض غلط فہمی پھیلانا ہے۔ ہاں چند باتیں ایسی ہیں جو مرورِ ایام کے تقاضے کے تحت آج کے ادبی منظرنامے میں قابلِ لحاظ ہیں۔

۱۔ جدیدیت کی لائی ہوئی سنسنی اب ختم ہو چکی ہے۔

۲۔ جدیدیت نے جو نئے مسائل اٹھائے تھے ان پر کھل کر بحث ہو چکی ہے۔ اب ان

بحثوں میں وہ شدت اور وہ گرمی باقی نہیں جو تیس برس پہلے نمایاں تھیں۔

۳۔ ترقی پسند اور پھر مارکسزم کے مکمل زوال کے باعث جدیدیت اور ترقی پسندی میں کوئی ٹکراؤ باقی نہیں کیوں کہ فریق ثانی (ترقی پسند) کا وجود ہی نہیں رہ گیا۔ اور جدیدیت میں پہلی سی نو مسلموں والی شدت بھی نہیں رہ گئی ہے۔

۴۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جدیدیت کی جگہ اب مابعد جدیدیت Post Modernism اور وضعیات Structuralism اور پھر مابعد وضعیات Post Structuralism نے لے لی ہے۔

اس میں پہلی بات غور کرنے کے قابل یہ ہے کہ اگر ہمارے یہاں ادبی تخلیق کے طریقے اور اصول ابھی وہی ہیں جو جدیدیت کے زمانے میں متعین ہوئے تھے تو پھر یہ کہنا کہاں تک درست ہے کہ جدیدیت اپنی کرسی خالی کر چکی ہے؟ دوسری بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کا آغاز بعض لوگ (مثلاً اہاب حسن) مغربی جدیدیت کے ساتھ ہی ساتھ یعنی ۱۹۲۰ کے آس پاس بتاتے ہیں پھر اسے جدیدیت کے بعد آنے والا رجحان کس طرح قرار دے سکتے ہیں؟ تیسری بات یہ کہ مابعد جدیدیت کوئی ادبی نظریہ نہیں بلکہ فکری صورت حال ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت کے بعد کوئی نیا ادبی نظریہ سامنے آیا ہو جسے ہم مابعد جدیدیت کہیں۔ مابعد جدیدیت دراصل عدمیت Nihilism پر مبنی تصور ہے کہ انسان کی نجات ممکن نہیں۔ جدیدیت کا موقف یہ ہے کہ انسان کی نجات تخلیقی کار گذاری میں ہے۔ رہے وضعیات اور مابعد وضعیات تو وہ ادب کو پڑھنے کے طریقے ہیں، ادب بنانے کے نہیں۔ یعنی وہ ہمیں یہ نہیں بتاتے کہ کون سا ادب اچھا ہے اور کیوں؟ نہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ وہ کون سے طریقے ہیں جن پر عمل کر کے ہم وہ چیزیں بنا سکتے ہیں جنھیں ہمارا معاشرہ (یا کوئی بھی معاشرہ) تخلیقی ادب یا ''فن پارے'' کا نام دیتا ہے۔ جن باتوں کی بنا پر ہم کسی تحریک کو ادب کہتے ہیں اور پھر دو مختلف تحریروں میں ادبی تضاد اور امتیاز قائم کرتے ہیں ان کے بارے میں وضعیات یا مابعد وضعیات ہمیں کوئی اطلاع نہیں فراہم کرتی۔

اس کو یوں سمجھیے کہ تخلیق ادب کے کچھ اصول ہمارے کلاسیکی ادیبوں کے پاس تھے۔ پھر حالی اور آزاد کے زیر اثر کلاسیکی اصول مسترد ہوئے اور نئے اصول بنے۔ پھر ترقی پسندی کے زیر اثر حالی و آزاد والے اصولوں میں رد و بدل ہوا۔ کچھ مزید نئے اصول بھی بنے۔ سب سے آخر

میں جدیدیت نے اپنے اصول بنائے جو حالی و آزاد اور ترقی پسندی دونوں سے مختلف تھے اور بعض معاملات میں کلاسیکی ادیبوں سے بھی متغائر تھے۔ وضعیات یا مابعد وضعیات نے بعض بڑی بیش قیمت باتیں ضرور کہی ہیں۔ بقول جاتھن کلر وضعیاتی شعریات دراصل ایک نظریۂ قرأت ہے۔ اردو میں ان نئے نظریات قرأت کا ورود نیک فال کا حکم رکھتا ہے۔ لیکن ان سے تخلیقی ادب میں کوئی تبدیلی شاید نہ پیدا ہوگی۔

عرصہ ہوا سلیم احمد نے لکھا تھا کہ جدید شاعری نامعقول شاعری ہے کیونکہ جن اسالیب اور جن ہیئتوں میں یہ لکھی جاتی ہے، وہ ہمارے زمین اور ہمارے ملک کے اسالیب اور ہیئتیں نہیں ہیں بلکہ باہر سے درآمد کیے گئے ہیں۔ بقول سلیم احمد دساور کا مال ہونے کے باعث وہ ہمارے آب و ہوا اور مٹی میں پھل پھول نہیں سکتے۔ لہٰذا انھیں وہ مقبولیت نہیں حاصل ہوسکتی جو ہماری اپنی اصناف کو حاصل ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ تاریخ نے یہ بات غلط ثابت کردی ہے اور جدید شاعری نے گذشتہ تیس چالیس برسوں میں جو طرزیں اختیار کی ہیں وہی بیشتر معاصر منظر پر حاوی ہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ خود وہ اصناف و اسالیب جن کی وکالت سلیم احمد کررہے تھے بہرحال فارسی سے مستعار ہیں۔ ہماری زبان نے انھیں اپنالیا ہے اور یہ ہماری زبان کو راس آئے، ہماری زبان انھیں راس آئی۔ لہٰذا اب وہ سب ہیئتیں اور طرز ہمارے ہوگئے۔ علیٰ ہذا القیاس، جدید شاعری نے جو اسالیب اختیار کیے ہیں وہ ہماری زبان کو راس آرہے ہیں بلکہ راس آگئے ہیں۔ لہٰذا ان کے بارے میں اب یہ سوال اٹھانا کہ وہ دیسی ہیں یا بدیسی، غیر ضروری بات معلوم ہوتی ہے۔

یہ سب تو درست ہے لیکن سچی بات تو یہ ہے کہ سلیم احمد کی بات اس وقت میرے دل میں کھٹک ضرور گئی تھی۔ جدیدیت کے حلقوں کی طرف سے بار بار کہا جاتا تھا کہ نئے مسائل نئے افکار اور نئی صورت حال کا اظہار پرانے اسالیب میں نہیں ہوسکتا۔ جو بات میرے دل میں کھٹکی تھی وہ یہ تھی کہ حالات اور افکار تو بدلتے ہی رہتے ہیں۔ تو کیا ہر بار حالات بدلنے پر نئی ہیئتوں اور نئے اسالیب کا وجود ہوگا؟ ایک طرف تو میں کرسٹو کاڈویل اور دوسرے مارکسی نقادوں (مثلاً ای این واٹ Ian Watt) کی اس بات سے انکاری تھا کہ سماجی/معاشی حالات کی تبدیلی کے ساتھ اصناف بھی بدل جاتے ہیں اور دوسری طرف میں یہ کہہ رہا تھا کہ جدیدیت نئے اسالیب کا تقاضا

کرتی ہے، کیونکہ پرانے اسالیب نئے حالات کو بیان کرنے کے لیے ناکافی ہیں۔ یہ بات صحیح بھی معلوم ہوتی تھی کیونکہ اقبال کی مثال سامنے کی تھی۔ ''مسجد قرطبہ''، بلکہ ''خضر راہ'' بھی مسدس کی ہیئت میں نامکمل نظر آتی تھیں۔ ان نظموں کی ہیئت بہر حال اردو کی روایتی ہیئتوں سے مختلف تھی، اور طرز بیان کا تو پوچھنا ہی کچھ نہ تھا۔ اقبال نے اپنی مفکرانہ شاعری کے لیے جو اسلوب اختیار کیا تھا، وہ اردو شاعری میں پہلے سے موجود نہ تھا۔ اس میں خاقانی کا قصیدہ، رومی کی مثنوی اور غالب و بیدل کی غزل عکس پذیر تھے، لیکن اس میں ان کی یا کسی اور کی تقلید نہ تھی۔

ان مسائل پر غور و فکر کا نتیجہ میرے لیے یہ نکلا کہ اگر زبان یا ادب کو ضرورت ہو تو نئے اسالیب یا ہیئتیں عالم وجود میں آتی ہیں۔ بعض اوقات زبان بولنے یا ادب پیدا کرنے والوں یا ادب کو برتنے والوں کو خارجی وسائل کے ذریعہ باور کرایا جاتا ہے کہ تمھیں فلاں طرز یا ہیئت کی ضرورت ہے پھر وہ ہیئت یا طرز یا صنف عالم وجود میں لائی جاتی ہے اور واقعی اس کی ضرورت ہو تو وہ پھلنے پھولنے لگتی ہے۔ اس میں اس بات کا کوئی دخل نہیں کہ وہ طرز یا ہیئت یا صنف کسی غیر ملک سے لائی گئی ہے یا اپنے ہی ملک میں ایجاد ہوئی ہے۔ ناول کی مثال سامنے کی ہے۔ ہمارے یہاں ناول بالکل اتفاق سے اور ایک انگریزی کتاب کی نقل میں، تعلیمی مقاصد (بلکہ گھریلو تعلیم) کے لیے وجود میں آیا لیکن چل نکلا۔ نذیر احمد نے ایک انگریزی ناول کو اردو کا روپ دیا تھا۔ اپنی بچی کو گھر پر پڑھانے کی خاطر۔ اور وہ ان کے انگریز افسروں کو اتنا پسند آیا کہ ناول نہ صرف چھپا، انعام کا مستحق ٹھہرا، بلکہ اس کے بعد بھی نذیر احمد نے کئی ناول انگریزی سے لے کر تصنیف کیے۔ حد تو یہ ہے کہ انگریزی سے مستعار لیے ہوئے ان اردو ناولوں میں سے بعض کا انگریزی ترجمہ بھی ہوا۔ نذیر احمد کے ان بظاہر ''مصنوعی'' ناولوں نے ہمارے یہاں ناول اور پھر مختصر افسانے کی صنف کو قائم کیا۔ ظاہر ہے کہ اگر غیر زبان یا غیر تہذیب سے لائے ہوئے اسالیب و اصناف کی مقبولیت غیر ممکن ہوتی۔ (جیسا کہ سلیم احمد کا خیال تھا) تو ناول اور افسانے کی مقبولیت بھی ناممکن ہوتی۔ آزاد اور حالی کی کوششوں، انگریزی تعلیم کے اثر اور انگریزوں کے دبدبے نے ہمیں یقین دلایا تھا کہ ہماری زبان کو داستان نہیں بلکہ ناول، قصہ نہیں بلکہ مختصر افسانہ درکار ہے اور ہم نے اپنے اس یقین پر عمل کرتے ہوئے ان اصناف کو اپنے یہاں فروغ دیا۔ پھر یہ اصناف ہماری کسی ادبی

ضرورت کو بھی پورا کرتی ہوئی معلوم ہوئیں۔ اور اس طرح ان کا قیام ہمارے یہاں مستقل ہو گیا۔

نئے اصناف، اسالیب اور ہیئتوں کی یہ مختصر بحث میں نے یہاں اس لیے چھیڑی کہ ۱۹۷۰ کے بعد نمایاں ہونے والے شعرا اور افسانہ نگاروں کی جماعت بار بار یہ کہتی ہے کہ ہم جدیدیت پسندوں سے مختلف ہیں۔ ہم نے اپنی راہ الگ نکالی ہے تو پھر وہ اس کی نشان دہی کیوں نہیں کرتے۔ ہم ان سے پوچھ سکتے ہیں کہ تم نے کون سے نئے اسالیب اختیار کیے ہیں؟ فکری طور پر تم نے کون سے نئے یا مختلف افکار یا تصورات کو اپنایا ہے؟ جدیدیت اور ترقی پسندی میں تو لہجے، اسلوب، افکار حتیٰ کی ہیئتوں کا بھی فرق اس قدر نمایاں تھا کہ زیادہ تر حالات میں تو افسانہ نگار یا شاعر کا نام جانے بغیر بھی ہم کہہ سکتے تھے کہ یہ نظم یا افسانہ ترقی پسند نہیں ہے، جدید ہے۔ تمھارے یہاں تو ایسا کوئی خاص فرق ہمیں نظر نہیں آتا۔ اس کے جواب میں یہ لوگ کہتے ہیں کہ آپ کو فرق نہیں معلوم ہوتا ہو، لیکن ہمیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ ہم جدیدیوں سے مختلف ہیں۔ ظاہر ہے یہاں بحث تو ختم ہو جاتی ہے لیکن سوال نہیں ختم ہوتا۔ یہ سوال اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے کہ جدیدیت کے بعد کوئی نئی نسل سامنے آئی ہے کہ نہیں؟ یعنی وہ شاعر اور افسانہ نگار جن کے فن نے ۱۹۷۰ کے بعد فروغ پایا وہ جدیدیوں سے مختلف ہیں کہ نہیں؟ اگر ہیں تو یقیناً وہ صحیح معنی میں ایک نئی نسل ہیں۔ اگر نہیں تو زمانی طور پر وہ نئی نسل کہے جائیں گے تو سہی لیکن ادبی اور فکری سطح پر یہی کہا جائے گا کہ ابھی جدیدیت کے بعد کوئی نئی نسل سامنے نہیں آئی ہے۔

سچی بات یہ ہے کہ دونوں ہی گروہ اپنی اپنی جگہ درست ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ آج کے شاعر طرز ادا اور طرز فکر میں جدیدیوں سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ادب کے بنیادی مسائل میں دونوں کا اتفاق رائے مکمل یا تقریباً مکمل ہے۔ یعنی دونوں کی نظر میں ادب اظہار ذات ہے اور ادیب کو فکر و اظہار کی مکمل آزادی ملنا چاہیے۔ دونوں کا کہنا ہے کہ اظہار کی سالمیت کو قائم رکھنا زیادہ ضروری ہے۔ بہ نسبت اس کے کہ کسی خارجی دباؤ یا تقاضے کے تحت اپنی تحریر کو کسی خاص طرز کا پابند بنایا جائے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ آج کا فنکار بعض چیزوں پر جدیدیوں کے مقابلے میں زیادہ زور دیتا ہے بعض چیزوں پر کم۔ تاریخ کو مقامی حوالے کے طور پر دونوں ہی استعمال کرتے ہیں (یعنی دونوں تسلیم کرتے ہیں کہ معاصر حالات کا اثر ادب پر پڑ سکتا ہے۔)

لیکن تاریخ کی منطق تاریخ کی ناگزیریت، اور معنی کے استمراری حوالے کے طور پر تاریخ کے کردار کو دونوں مسترد کرتے ہیں۔ جن چیزوں میں آج کا فنکار جدیدیوں سے ذرا مختلف معلوم ہوتا ہے ان میں ایک تو یہ ہے کہ جدیدیوں کو تجربے کا شوق زیادہ تھا۔ اور اسی اعتبار سے ابہام کو وہ لوگ بالارادہ بھی اختیار کر لیتے تھے۔ آج کا فنکار تجربے کی طرف اتنا راغب نہیں ہے اور ابہام کو وہ ارادی طور پر نہیں اختیار کرتا۔ اگرچہ ترقی پسندوں جیسی وضاحت اور دو اور دو چار والی منطق کو بھی مسترد کرتا ہے۔

گذشتہ پندرہ بیس برس میں معاصر صورت حال میں بعض ایسے عناصر در آئے ہیں جن کا وجود جدیدیت کے آغاز میں نہ تھا۔ آج ایک طرف پنجاب اور کشمیر کے المیے ہیں تو دوسری طرف بابری مسجد کا انہدام اور پھر ہمارے گھروں میں ٹیلی ویژن کی جارحیت کا دور دورہ اور تعلیم اور سیاست سے اخلاق اور اعلیٰ معیار کا بتدریج اخراج ہے۔ جدیدیت کو جو مسائل سب سے اہم لگتے تھے، یعنی بین الاقوامی سطح پر انسانی آزادی اور انسانی حقوق کی پامالی، نیوکلیائی جنگ اور عالمی ہلاکت کا خوف، اب سرد جنگ ختم ہونے اور سوویٹ روس کے ترک اشتراکیت کے باعث یہ مسائل اتنے اہم نہیں لگتے۔ لیکن جدجدیت کی بنیاد اس یقین پر استوار تھی کہ اقتدار کی شکست و ریخت عقائد و معتقدات کی تکذیب اور روحانی سہاروں کے معدوم ہو جانے کے باوجود فن یا تخلیقی اظہار کی صلاحیت ایسی شے ہے جو اجڑتی ہوئی انسانیت کو زندگی کی امید عطا کر سکتی ہے۔ یعنی فلسفہ نہ سہی، مذہب نہ سہی، سائنس نہ سہی، لیکن انسان فن کے سہارے ضرور زندہ رہ سکتا ہے اور جینے دے سکتا ہے۔ تمام دنیا میں فن کی جنگ اسی یقین کے ساتھ لڑی گئی تھی کہ فن ہی زندگی کو معنی دے سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب لاتشکیل کے زیر اثر پال دمان وغیرہ نے معنی سے انکار کیا تو اکثر لوگوں کو محسوس ہوا کہ نیا فلسفہ غیر بشر دوست ہے، کیونکہ اگر معنی کا وجود نہیں تو پھر کوئی چیز ایسی نہیں جو حقیقی معنی پر انسان کے وجود کو قائم رکھ سکے یا منوا سکے۔ اسی لیے (Todorov) نے اسٹینلے فش اور پال دمان کو مخاطب کر کے کہا کہ یہ ممکن نہیں کہ کوئی شخص ایک طرف تو انسانی حقوق کا دفاع بھی کرے اور دوسری طرف انسانیت کے تصور کی لاتشکیل De-construction کر ڈالے۔ آج کے لکھنے والوں نے (کم سے کم ہمارے یہاں) معنی کے وجود سے انکار نہیں کیا ہے اور نہ ان کے

یہاں وجود کا وہ بحران ہے جو معنی سے انکار کی طرف لے جاتا ہے۔

معاصر زندگی میں جن نئے عناصر کی اثر اندازی کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے ان کے نتیجے میں آج کا لکھنے والا پہلے سے بھی زیادہ تنہائی، احساس زیاں اور اجنبیت یا علاحدگی Alienation کا شکار ہے۔ لیکن اس کے تجربات میں اب وہ مرکزیت نہیں جو جدیدیوں کا طرۂ امتیاز تھی۔ آج سے پچیس سال پہلے خلیل الرحمٰن اعظمی یا سلیم احمد کے لیے تو ممکن تھا کہ وہ ایک مضمون میں اپنے وقت کی جدید غزل کی نمایاں خصوصیات کو سمیٹ لیں۔ لیکن آج کی صورت حال اس قدر انتشار کی ہے کہ چند صفحات میں اسے مختصر نہیں کیا جاسکتا۔ سربرآوردہ جدیدیوں مثلاً قاضی سلیم اور بلراج کومل کو یہ شکایت بھی ہونے لگی تھی کہ اب جدید لب و لہجے کے عام ہو جانے کے باعث سب لوگ ایک ہی طرح کی بولی بول رہے ہیں۔ یہ لوگ تو جدیدیت کے ہم نوا تھے اس لیے ان لوگوں کا لہجہ دوستانہ اور تنبیہی تھا۔ مخالفوں نے البتہ بڑھ چڑھ کر فیشن پرستی، بھیڑ چال اور اندرونی تقاضے کے بجائے اوروں کی دیکھا دیکھی اوڑھی ہوئی جدیدیت کے الزامات نئی شاعری پر لگائے۔ جواب میں کہا گیا کہ اصل چیز تو شاعری ہے۔ شاعری اگر اچھی ہے تو ہمیں اس سے غرض نہیں کہ وہ فیشن کے طور پر لکھی گئی ہے یا واقعی دل سے نکلی ہے اور یہ بھی کہ اس بات کا ثبوت کیا ہے کہ فلاں فن پارہ بطور فیشن لکھا گیا ہے اور فلاں فن پارہ "سچے دل سے"۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ ہر دور کا ایک حاوی لہجہ اور طرز ہوتا ہے اور اس حد تک ہر دور کی شاعری میں بعض صفات مشترک ضرور ہوں گی۔ بعض لوگوں نے معترضانہ لہجے میں جواب دیا کہ اپنا رنگ خواہ ہلکا ہی کیوں نہ ہو، دوسروں کی تقلید سے بہر حال بہتر ہے۔

اس آخری بات کے جواب میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ "اپنے رنگ" اور "دوسروں کی تقلید" کے درمیان بہت سی منزلیں اور بہت سے مدارج ہیں۔ اپنا کوئی خاص رنگ (یعنی اپنی انفرادیت) نہ رکھنے کے یہ معنی نہیں کہ ہم دوسروں کی تقلید ہی کریں۔ دوسروں کے بغیر شاعری ممکن نہیں یعنی جب تک شاعری کے اور نمونے ہمارے سامنے نہ ہوں اور ہم یہ نہ جانتے ہوں کہ ان میں سے کون اچھا ہے اور کون اچھا نہیں ہے، تب تک خود ہم شاعری نہیں کرسکتے۔ شاعری خلا میں پیدا نہیں ہوتی، دوسروں کی دیکھا دیکھی وجود میں آتی ہے۔ میرا خیال ہے جدیدیت نے یہ بات صاف

کردی ہے کہ انفرادیت بہت خوب سہی لیکن اچھا شاعر ہونا اس سے خوب تر ہے۔ ناسخ اور آتش اوران کے معاصرین سب کا رنگ ایک ہی ہے۔ ناسخ، آتش، آباد، ذوق وغیرہ کی ہم طرح غزلوں سے تخلص نکال دیجیے تو یہ فرق کرنا تقریباً غیر ممکن ہو جائے کہ ان میں ناسخ کون ہیں، آتش و آباد و ذوق کون ہیں۔ بعض اوقات شاعر کے لیے یہ ضروری نہیں ہوتا کہ ''وہ اپنی بات'' کہے۔ اس سے زیادہ ضروری یہ ہوتا ہے کہ وہ جو بھی بات کہے، ٹھیک سے کہے۔

جدیدیت نے ذاتی احساس کے اظہار پر بہت زور دیا ہے، اور اس طرح شاعری سے اس پنچایتی، چوپالی اور مجلسی رنگ کا اخراج کیا جسے ترقی پسندوں نے عام کیا تھا۔ اور جدیدیت ہی نے یہ بات بھی کہی کہ پرانی شاعری اور نئی شاعری میں فرق صرف رویے کا ہے، ورنہ ہیں دونوں شاعری ہی۔ جدیدیت نے تخلیق میں الفاظ کی مرکزی اہمیت واضح کی اور سمجھایا کہ موضوع بذات خود کوئی چیز نہیں ہے بلکہ ہیئت اور موضوع ایک ہی شئے ہیں۔

نئے شاعروں نے ان تمام باتوں کا نہ صرف اثر قبول کیا ہے بلکہ وہ ان کے امین اور وارث بھی ہیں اور آج کی شاعری کے کامیاب مطالعے کے لیے ان تمام باتوں کو معرض بحث میں لانا یا ان کو حساب میں لینا ضروری ہے۔

☆☆☆

لیکن تاریخ کی منطق تاریخ کی ناگزیریت، اور معنی کے استمراری حوالے کے طور پر تاریخ کے کردار
کو دونوں مسترد کرتے ہیں۔ جن چیزوں میں آج کا فنکار جدیدیوں سے ذرا مختلف معلوم ہوتا ہے
ان میں ایک تو یہ ہے کہ جدیدیوں کو تجربے کا شوق زیادہ تھا۔ اور اسی اعتبار سے ابہام کو وہ لوگ بالا
ارادہ بھی اختیار کر لیتے تھے۔ آج کا فنکار تجربے کی طرف اتنا راغب نہیں ہے اور ابہام کو وہ ارادی
طور پر نہیں اختیار کرتا۔ اگرچہ ترقی پسندوں جیسی وضاحت اور دو اور دو چار والی منطق کو بھی مسترد
کرتا ہے۔

گذشتہ پندرہ بیس برس میں معاصر صورت حال میں بعض ایسے عناصر در آئے ہیں جن
کا وجود جدیدیت کے آغاز میں نہ تھا۔ آج ایک طرف پنجاب اور کشمیر کے المیے ہیں تو دوسری
طرف بابری مسجد کا انہدام اور پھر ہمارے گھروں میں ٹیلی ویژن کی جارحیت کا دور دورہ اور تعلیم
اور سیاست سے اخلاق اور اعلیٰ معیار کا بتدریج اخراج ہے۔ جدیدیت کو جو مسائل سب سے اہم
لگتے تھے، یعنی بین الاقوامی سطح پر انسانی آزادی اور انسانی حقوق کی پامالی، نیوکلیائی جنگ اور عالمی
ہلاکت کا خوف، اب سرد جنگ ختم ہونے اور سوویٹ روس کے ترک اشتراکیت کے باعث یہ
مسائل اتنے اہم نہیں لگتے۔ لیکن جدیدیت کی بنیاد اس یقین پر استوار تھی کہ اقتدار کی شکست و
ریخت عقائد و معتقدات کی تکذیب اور روحانی سہاروں کے معدوم ہو جانے کے باوجود فن یا تخلیقی
اظہار کی صلاحیت ایسی شے ہے جو اجڑتی ہوئی انسانیت کو زندگی کی امید عطا کر سکتی ہے۔ یعنی فلسفہ
نہ سہی، مذہب نہ سہی، سائنس نہ سہی، لیکن انسان فن کے سہارے ضرور زندہ رہ سکتا ہے اور چین
سے لے کر امریکہ تک تمام دنیا میں فن کی جنگ اسی یقین کے ساتھ لڑی گئی تھی کہ فن ہی زندگی کو معنی
دے سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب لاتشکیل کے زیر اثر پال دمان وغیرہ نے معنی سے انکار کیا تو اکثر
لوگوں کو محسوس ہوا کہ نیا فلسفہ غیر بشر دوست ہے، کیونکہ اگر معنی کا وجود نہیں تو پھر کوئی چیز ایسی نہیں جو
صفحۂ ہستی پر انسان کے وجود کو قائم رکھ سکے یا منوا سکے۔ اسی لیے (Todorov) نے اسٹیل فش اور
پال دمان کو مخاطب کر کے کہا کہ یہ ممکن نہیں کہ کوئی شخص ایک طرف تو انسانی حقوق کا دفاع بھی
کرے اور دوسری طرف انسانیت کے تصور کی لاتشکیل De-construction کر ڈالے۔ آج کے
لکھنے والوں نے (کم سے کم ہمارے یہاں) معنی کے وجود سے انکار نہیں کیا ہے اور نہ ان کے

کرتی ہے، کیونکہ پرانے اسالیب نئے حالات کو بیان کرنے کے لیے ناکافی ہیں۔ یہ بات صحیح بھی معلوم ہوتی تھی کیونکہ اقبال کی مثال سامنے کی تھی۔ ''مسجد قرطبہ''، بلکہ ''خضر راہ'' بھی مسدس کی ہیئت میں ناممکن نظر آتی تھیں۔ ان نظموں کی ہیئت بہر حال اردو کی روایتی ہیئتوں سے مختلف تھی، اور طرز بیان کا تو پوچھنا ہی کچھ نہ تھا۔ اقبال نے اپنی مفکرانہ شاعری کے لیے جو اسلوب اختیار کیا تھا، وہ اردو شاعری میں پہلے سے موجود نہ تھا۔ اس میں خاقانی کا قصیدہ، رومی کی مثنوی اور غالب و بیدل کی غزل عکس پذیر تھے، لیکن اس میں ان کی یا کسی اور کی تقلید نہ تھی۔

ان مسائل پر غور و فکر کا نتیجہ میرے لیے یہ نکلا کہ اگر زبان یا ادب کو ضرورت ہو تو نئے اسالیب یا ہیئتیں عالم وجود میں آتی ہیں۔ بعض اوقات زبان بولنے یا ادب پیدا کرنے والوں یا ادب کو برتنے والوں کو خارجی وسائل کے ذریعہ باور کرایا جاتا ہے کہ تمھیں فلاں طرز یا ہیئت کی ضرورت ہے پھر وہ ہیئت یا طرز یا صنف عالم وجود میں لائی جاتی ہے اور واقعی اس کی ضرورت ہو تو وہ پھلنے پھولنے لگتی ہے۔ اس میں اس بات کا کوئی دخل نہیں کہ وہ طرز یا ہیئت یا صنف کسی غیر ملک سے لائی گئی ہے یا اپنے ہی ملک میں ایجاد ہوئی ہے۔ ناول کی مثال سامنے کی ہے۔ ہمارے یہاں ناول بالکل اتفاق سے اور ایک انگریزی کتاب کی نقل میں، تعلیمی مقاصد (بلکہ گھریلو تعلیم) کے لیے وجود میں آیا لیکن چل نکلا۔ نذیر احمد نے ایک انگریزی ناول کو اردو کا روپ دیا تھا۔ اپنی بچی کو گھر پر پڑھانے کی خاطر۔ اور وہ ان کے انگریز افسروں کو اتنا پسند آیا کہ ناول نہ صرف چھپا، انعام کا مستحق ٹھہرا، بلکہ اس کے بعد بھی نذیر احمد نے کئی ناول انگریزی سے لے کر تصنیف کیے۔ حد تو یہ ہے کہ انگریزی سے مستعار لیے ہوئے ان اردو ناولوں میں سے بعض کا انگریزی ترجمہ بھی ہوا۔ نذیر احمد کے ان بظاہر ''مصنوعی'' ناولوں نے ہمارے یہاں ناول اور پھر مختصر افسانے کی صنف کو قائم کیا۔ ظاہر ہے کہ اگر غیر زبان یا غیر تہذیب سے لائے ہوئے اسالیب و اصناف کی مقبولیت غیر ممکن ہوتی۔ (جیسا کہ سلیم احمد کا خیال تھا) تو ناول اور افسانے کی مقبولیت بھی ناممکن ہوتی۔ آزاد اور حالی کی کوششوں، انگریزی تعلیم کے اثر اور انگریزوں کے دبدبے نے ہمیں یقین دلایا تھا کہ ہماری زبان کو داستان نہیں بلکہ ناول، قصہ نہیں بلکہ مختصر افسانہ درکار ہے اور ہم نے اپنے اس یقین پر عمل کرتے ہوئے ان اصناف کو اپنے یہاں فروغ دیا۔ پھر یہ اصناف ہماری کسی ادبی

امیر خسرو اور ہم

صدر محفل جناب رضا عباس رضوی جو آج کی محفل کے بانی بھی ہیں، اور ہم سب کے میزبان بھی، ریاست جھارکھنڈ کی شاخ انجمن ترقی اردو (ہند) کے صدر جناب ابوذر عثمانی، جناب سید احمد شمیم، جناب شمس فریدی، جناب اسلم بدر، جناب انور ادیب اور آج کی شعلہ نوا دل کو موہ لینے والی مغنیہ کا کولی گنگولی۔

میں سب سے پہلے تو یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ شکریوں کی ایک بڑی فہرست ہے اور مجھ پر یہ قرض بہت بھاری ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ کہاں سے شروع کروں؟ سب سے پہلے تو میں سمجھتا ہوں کہ میرا فرض آپ لوگوں پر یہ ہے کہ آج بے موسم کی بارش اور آندھی میں آپ تشریف لائے اور اتنی دیر تک یہاں بیٹھے رہے۔ صرف اس ہیچ مداں اور معمولی شخص کے اعزاز میں آپ نے یہ قربانی پیش کی اور میرے انتظار میں اپنا قیمتی وقت صرف کیا۔ میں آپ تمام حضرات کا ممنون ہوں۔ میرا تو خیال تھا کہ برسات ہو رہی ہے تو ہونے دو۔ میں ہوں ہی کیا؟ موسم خراب ہے، لوگ نہ آئیں، نہ سہی، میں نے سمجھا تھا کہ چار چھ آدمی ہوں گے، رضوی صاحب صدر محفل ہوں گے، کام چل جائے گا۔ لیکن میں دیکھتا ہوں کہ پورا ہال بھرا ہوا ہے۔

میں آپ کی ادب دوستیوں اور محبت کا شکر گذار ہوں۔ اس سے بڑھ کر مجھ پر یہ کہنا فرض ہے اور تھوڑی سی شکایت بھی ہے کہ سپاس نامے میں شمس فریدی صاحب نے یہ لکھ دیا کہ شمس الرحمن فاروقی تمھیں بہت سے انعامات و اکرامات مل چکے ہیں۔ ان کے سامنے امیر خسرو ایوارڈ کی اہمیت کیا ہے؟ شکایت یہ ہے کہ اس سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتا ہے کہ ہندوستان کے سب سے بڑے فارسی شاعر، ہندوستان کے سب سے بڑے شاعروں [illegible]

بڑے شاعروں میں سے ایک شاعر کے نام سے جو اعزاز منسوب ہے وہ مجھ تک پہنچے۔ ظاہر بات ہے کہ جس مقصد کے لیے میں نے اپنی زندگی کو گذارا، اچھا یا برا، وہ یہی تھا کہ امیر خسرو اور ان کے بعد آنے والے لوگوں کی باتوں کو سمجھوں۔ انھیں آپ تک پہنچاؤں اور جس مثال کو، جس نمونے کو، جس روشن تصور کو خسرو نے پیش کیا اسے آپ تک پہنچانے کا توسط میں بن جاؤں۔ ان کے نام کے ساتھ منسوب اگر کوئی ایوارڈ مجھے ملتا ہے تو میں سمجھتا ہوں کہ یہی سب سے بڑا اعزاز میرے لیے ہے۔

میں انجمن ترقی اردو (ہند) شاخ جمشید پور کے صدر اور تمام کارکنان کا ممنون ہوں کہ انھوں نے اس نااہل کو جو کہیں سے بھی اس کا مستحق نہیں ہے، اس تقریب میں آنے کی دعوت دی۔ اس قدر مہمان نوازیاں میرے اوپر نچھاور کیں، آج شام کی بارش بھی سہاری آپ لوگوں نے اور مجھے یہ کہنا پڑا کہ جو مبالغے کے الفاظ استعمال کیے ہیں وہ میرے لیے سرمایۂ افتخار تو ہیں، کاش کہ وہ مایۂ آخرت بھی ہوتے۔ وہاں تو معلوم ہو جائے گا کہ میں کتنے پانی میں ہوں۔ یہاں تو خیر بہت بڑا اعزاز آپ لوگوں نے مجھے بخش دیا ہے۔ بہت تعریفیں میری کر دیں۔ میں بہت ممنون ہوں آپ کا۔ خدا آپ لوگوں کو خوش رکھے۔

کم سے کم یہ تو ہے کہ میں مرنے سے پہلے یہ کہہ سکتا ہوں کہ چلیے کہیں تو سہی، میرا نام بھی اس محفل میں آ گیا جیسا کہ ابھی کاکولی گنگولی نے شعر پڑھا۔

خدا خود میر مجلس بود اندر لامکاں خسرو
محمد شمع محفل بود شب جائے کہ من بودم

تو جہاں وہ موجود تھے اس فہرست کے کسی حاشیے پر، کہیں ان کے پاؤں کے نیچے دبا ہوا میرا نام بھی آ گیا تو اس سے بڑا اعزاز میرے لیے اور کیا ہو سکتا ہے۔ آج کی شام اتنی خوبصورت ہے کہ میرا دل نہیں چاہتا کہ آپ سے رخصت ہوں۔ لیکن چونکہ پروگرام میں بہت تاخیر ہو گئی ہے اور مجھے جو خاص باتیں عرض کرنی تھیں اور کاغذ پر لکھی بھی تھیں، اتفاق کہیے کہ میں اسے اپنے ساتھ نہیں لا سکا۔ ہوا یوں کہ میں الٰہ آباد سے جب چلا تھا تو اپنے ساتھ وہ کاغذ لایا تھا، جس کاغذ پر میں نے خسرو سے متعلق باتیں لکھی تھیں

کاغذ میرے سامنے ہے اس لیے یہ سمجھیے کہ آپ لوگوں کو نجات مل گئی۔ کیا کیا کہتا اور کتنی باتیں خسرو کے بارے میں تفصیل سے آپ کو بتاتا، اس سے میں اب آپ کو محفوظ رکھتا ہوں۔ پھر بھی جب میں آپ کے سامنے آ گیا ہوں تو زبانی کچھ نہ کچھ تو کہنا ہی ہے اور یہاں میرے بارے میں کیا کچھ نہیں کہہ دیا گیا ہے اور غلط حد تک کہ بہت پڑھے لکھے آدمی ہیں اور خسرو کو بھی جانتے ہیں۔ اب میں اگر خسرو کے متعلق آپ سے کچھ نہ کہوں تو آپ کہیں گے بالکل جھوٹ بولتا ہے۔ یہ تو اردو شاعری میں ہوتا ہی ہے کہ جھوٹ بولتے ہیں لیکن یہاں تو نہیں ہونا چاہیے۔

مجھ سے جب رضوی صاحب نے فرمایا کہ آپ کے خطبے یا تقریر کا کیا موضوع ہوگا؟ تو میں نے کہا: ''امیر خسرو اور ہم''۔ وہ چونکے کہ اس کا مطلب کیا نکل سکتا ہے؟ تو میں نے ان سے عرض کیا تھا کہ یہ تو وہیں میں بیان کروں گا۔ اگر میری جیب میں ایک آدھ جادو کی چھڑیاں ہوں گی تو گھماؤں گا، پھر آپ دیکھیں گے۔ یہ بات میں اس لیے عرض کر رہا ہوں کہ دو طرح کے رابطے ہیں۔ ایک تو یہ کہ تقریباً سات سو برس پہلے ان کا انتقال ہوا۔ ان کی زیادہ تر شاعری بلکہ شاعری کا سب سے بڑا حصہ جو ہے وہ فارسی میں ہے۔ اردو میں جو انھوں نے کہا، کم ہے اور وہ زیادہ ملتا نہیں ہے۔ فارسی کا اس ملک میں چلن چھوٹ گیا ہے۔ پڑھنے والے بہت کم ہیں۔ بس خال خال ہی نظر آتے ہیں تو ایسے وقت اور حالات میں ''امیر خسرو اور ہم'' سے کیا مطلب ہے؟ اور کیسے ہم کہہ سکتے ہیں کہ خسرو سے آج بھی ہمارا کوئی رشتہ بن سکتا ہے، آج کے ماحول میں آج کے زمانے میں؟

اس کے بہت سے جواب ہیں اور کچھ جواب میں آپ کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہوں۔ ایک تو یہ ہے کہ کبھی کبھی میں جاگتے میں خواب دیکھتا ہوں اور خواب میں یہ دیکھتا ہوں کہ مجھے مرے ہوئے سات سو برس ہو گئے اور میرے نام سے منسوب کر کے میری باتیں، میری کتابیں، میری تحریریں لوگ آپس میں، گھروں میں، اس طرح پڑھ رہے ہیں اور دیکھ رہے ہیں کہ میں جیسے آج موجود ہوں... وہ تو خیر ایک خواب ہے۔ میرا حصہ کہاں؟ میری اتنی بڑی تقدیر کہاں؟ اور میری حیثیت کیا؟ لیکن خسرو کو آپ دیکھیں کہ ان کو پیدا ہوئے آج سات سو برس سے اوپر ہو گئے، مرنے کو سات سو برس سے اوپر پہنچ رہے ہیں لیکن جو بھی جانتا ہے اس آدمی کو، جس نے بھی اس کی موسیقی سنی، جس نے بھی اس کے بول سنے، قول سنے، قوالیاں سنیں، کہہ مکرنیاں سنیں، دوہے

سنے، فارسی پڑھی، اردو پڑھی، وہ اس کے بارے میں یوں بات کرتا ہے گویا وہ ہمارے سامنے بیٹھا
ہوا ہے اور اس سے بڑھ کر اور کیا چاہیے کہ آپ سے اس کا تعلق اس طرح کا ہے کہ وہ ہر محفل میں
موجود ہے، جہاں بھی آپ جاتے ہیں۔ صوفیوں کے یہاں آپ جائیں تو، سنتوں کے یہاں آپ
جائیں تو، بزرگوں کے یہاں آپ جائیں تو، دنیا والوں کے یہاں آپ بیٹھیں تو، بادشاہوں کے
یہاں بیٹھیں تو۔ کہیں نہ کہیں خسرو کا نام، خسرو کی بات سننے میں آجاتی ہے۔ جو شاعر کہ آپ کے
ذہن میں، آپ کی روح میں، آپ کے ماحول میں، آپ کے گھر میں بس گیا ہو، اس کی ہمہ وقت
موجودگی میں کیا شک ہو سکتا ہے؟

کوئی ضروری نہیں کہ آپ کو فارسی آتی ہو، کوئی ضروری نہیں کہ آپ کو معلوم ہو کہ خسرو
نے کون کون سے کارنامے انجام دیے؟ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے ستار ایجاد کیا۔ انھوں نے بہت
سے راگ، بہت سی راگنیاں بنائیں۔ مثلاً یمن کلیان کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان ہی کا بنایا
ہوا ہے۔ ''یمن'' عربی راگ تھا، ''کلیان'' ہمارا راگ تھا۔ انھوں نے ملا کر راگ ''یمن کلیان''
بنایا۔ کہتے ہیں انھوں نے راگ ''ساز گیر'' ایجاد کیا۔ یہاں تک کہا جاتا ہے کہ انھوں نے طبلہ ایجاد
کیا، مردنگم کے دو ٹکڑے کر دیے اور انھیں ''دایاں'' اور ''بایاں'' طبلہ نام دیا۔

ایسی بہت سی باتیں ان کے بارے میں اس طرح کہی جاتی ہیں کہ جو اصلاً ہم کو نہ معلوم
ہوں، مجھے نہ معلوم ہوں، لیکن پھر بھی ساری ہندستانی موسیقی میں، سارے خیال کی موسیقی میں،
دھرپد کی موسیقی میں، جو کچھ بھی ہوتا ہے کہیں نہ کہیں سے اس میں خسرو کا نام سنائی دے جاتا ہے۔
وہی حال شاعری کا بھی ہے جو شاعری آج ہم کر رہے ہیں، جو شاعری ہندوستان میں ہو رہی ہے،
اس سات سو برس میں جو کچھ ہوا کہیں نہ کہیں سے کسی نہ کسی بہانے سے خسرو اس میں نظر آجاتے
ہیں اور جب وہ اپنا دیوان لکھتے ہیں: ''غرۃ الکمال''، جس کے انگریزی میں دو معنی نکلتے ہیں۔ ایک تو
معنی ہیں:

The Full moon of perfection

اور دوسرے معنی ہیں:

یعنی یہ جو میرا دیوان ہے ایک تو یہ Perfection کا پورا چاند ہے کہ دیکھو یوں اس کی چمک ہے اور دوسرا یہ کہ New moon of Perfection ہے کہ دیکھو ابھی اور کیا نکلتا ہے۔ اس کے دیباچے میں وہ لکھتے ہیں......وہ فارسی کا شعر ہے، میں اردو میں بتا دیتا ہوں۔ وہ کہتے ہیں:

میں تو ہندستان کا بلبل ہوں اور سچ پوچھو تو طوطی ہند ہوں میں۔ تو مجھ سے ہندوی میں بات کر تب میں بتاؤں گا کہ ہندی کسے کہتے ہیں اور کیسی کیسی میٹھی بولی میں بول سکتا ہوں کہ میں تو طوطی ہند ہوں۔

یعنی ایک شخص جو کہ فارسی کا شاعر ہے اور جس نے اردو، ہندی جو بھی آپ کہیے، وہ خود کہہ رہا ہے کہ ہندی یعنی آج کے معنی میں اردو میں تھوڑا بہت دوستوں کو خوش کرنے کے لیے میں نے لکھا ہے لیکن اصل میں میں تو فارسی کا شاعر ہوں۔ لیکن فارسی شعر میں وہ کہتا ہے کہ میں تو ہندوستانی ہوں۔ یعنی دوسرے کی زبان میں، دوسرے کے گھر میں، دوسرے کی جگہ میں اپنی جگہ بنا کر کے کہتا ہے کہ میں یہاں ہوں۔

یہاں کی زبان تو نہیں تھی فارسی۔ اس زمانے میں بھی نہیں تھی، اب تو بالکل نہیں ہے۔ زبان دوسرے کی، اس کے طور طریقے دوسرے کے، اس کی پرمپرائیں دوسری، اس کی روایتیں دوسری، اس کے قانون دوسرے، اور اس وقت وہ ان کی بولی میں بولتا ہے کہ میں تو ہندوستانی ہوں۔ اب اس سے بڑھ کر آپ کو اور کیا ثبوت چاہیے کہ ہمارا اس سے کیا رشتہ ہے؟ سات سو برس پہلے ایک غیر ملک میں جا کر وہاں بیٹھ کر وہ کہتا ہے، میں تو ہندوستانی ہوں۔

ہم لوگوں کا معاملہ یہ ہے کہ یہاں آپ میں بھی بہت سے مسلمان ہوں گے۔ اگر کوئی مسلمان آپ سے کہے کہ میں ہندو ہوں اور میرا دل برہمن ہے اور میں عشق کے سومناتھ میں جا کر پوجا کرتا ہوں۔ اگر شمس الرحمٰن فاروقی آپ سے یہ کہہ دیں تو یہاں جتنی داڑھیاں نظر آ رہی ہیں میرے پیچھے پڑ جائیں گی، میرے خلاف فتویٰ صادر کر دیں گی اور ہندستان کے سب سے بڑے صوفیوں میں سے ایک صوفی بابا نظام الدین اولیا تھے جن کو سلطان الاولیا کہا جاتا ہے یعنی تمام اولیا کے سلطان، جن کے سائے میں بڑے بڑے صوفی موجود ہوتے تھے لیکن نظام الدینؒ صرف خسرو سے بات کرتے تھے۔ ان سے حال چال پوچھتے تھے۔ وہ [illegible]، وہ مسلمان [illegible] وہ اللہ

اور محمد ﷺ کا نام لینے والا شاعر۔ یہ شعر کہتا ہے۔

من چو ہندوے سومنات بہ عشق

بت پرستیم و دل برہمن ماست

یعنی میں عشق کے مندر میں ایک ہندستانی بت پرست ہوں، عشق کا مندر جو گویا سومناتھ کا مندر ہے میں اس میں ایک ہندو بت پرست ہوں۔ میں ہندستانی اور دل میرا برہمن ہے۔ یعنی جس طرح برہمن کا کام ہے کہ مندر میں آنے والے کو پوجا پاٹ کے آداب سکھائے، اسی طرح میرا دل بھی عشق کے سومنات کا پنڈا ہے اور مجھے عشق کے آداب سکھاتا ہے۔ یہ شعر کہنے کے لیے جس طرح کا تصور چاہیے انسانیت کا، ہندوستانیت کا، قومیت کا، وہ مجھے کوئی آج دکھادے۔ میں آپ سے یہ کہہ رہا ہوں تاکہ مسلمانوں کے سب سے بڑے سنتوں میں ایک سنت حضرت نظام الدین اولیاؒ جن کے دربار میں آج بھی لاکھوں آدمی ماتھا ٹیکتے ہیں، کیا مسلمان کیا ہندو، کیا سکھ، کیا عیسائی، کوئی بھی کسی بھی ذات کا ہو، اور امیر خسرو جن کے بارے میں کہا جاتا تھا کہ بابا نظام الدینؒ کہتے تھے کہ کوئی اور ہو نہ ہو، یہ ضرور بیٹھا رہے میرے پاس، مجھ سے باتیں کرے، میرے سامنے رہے۔ ان کو ماننے والا یہ شعر کہہ رہا ہے کہ عشق کے سومناتھ میں، میں ایک ہندوستانی ہندو کی طرح سے ہوں اور دل میرا برہمن ہے۔ برہمن کا کام کیا ہے؟ پوجا کراتا ہے، بتاتا ہے کہ بھئی یہاں ماتھا ٹیکو، یہاں دو پیسے رکھ دو، یہاں سلام کرو۔ تو وہ کہتا ہے کہ میرا دل اول برہمن ہے اور عشق کے سومناتھ میں لے جا کر مجھے یہ طریقے سکھاتا ہے۔

ایک واقعہ میں آپ کو بتانا چاہتا ہوں۔ دراصل دو طرح کے صوفی ہوتے ہیں۔ ایک وہ ہوتے تھے جو بادشاہوں سے ملنے جلنے میں کوئی خیال نہیں کرتے تھے۔ جب دل چاہا چلے گئے دربار میں۔ کچھ ایسے تھے جو بادشاہوں سے ملنا جلنا پسند نہیں کرتے تھے۔ بلائے گئے تو جاتے بھی نہیں تھے اور بادشاہوں کو اپنے یہاں آنے بھی نہیں دیتے تھے۔

علاءالدین کا نام آپ نے سنا ہوگا۔ کتنا زبردست کتنا جابر قسم کا سلطان تھا۔ اس نے کہلایا کہ بابا نظام الدینؒ سے کہو کہ ہم ان سے ملنے کے لیے آنا چاہتے ہیں۔ بابا صاحب نے جواب دیا کہ بادشاہ سے کہہ دیا جائے کہ میرے گھر میں دو دروازے ہیں۔ ایک سے آپ آئیں

گے اور ایک سے میں باہر نکل جاؤں گا۔ جب بادشاہ نے یہ سنا تو کہا معاملہ تو بڑا ٹیڑھا ہو گیا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ اس ملک میں صرف تین بار ایسی بادشاہت ہوئی ہے کہ جس میں سارا ملک ایک ہی بادشاہ کے اقتدار تھا۔ اشوک کی حکومت میں پہلی بار کشمیر سے کنیا کماری اور سلہٹ سے راجکوٹ تک، دوسری بار علاء الدین اور تیسری بار اورنگ زیب کی حکومت۔ بس یہ تین بادشاہ ایسے ہوئے ہیں جن کے زمانے میں سارا ملک ایک ہی بادشاہ کے زیر اقتدار تھا تو علاء الدین سارے ملک کا حاکم اور اس نے سوچا کہ میری تو ناک کٹ جائے گی۔ میں اتنا بڑا بادشاہ اور ایک فقیر مجھے جواب دے رہا ہے کہ بادشاہ آئے گا تو میں نہیں ملوں گا۔ اچھا میں شیخ نظام الدین کو بتائے بغیر ہی پہنچ جاؤں گا۔ تب تو انھیں ملنا ہی پڑے گا۔ خسرو چونکہ دربار میں آیا جایا کرتے تھے، ان کو ساری بات کی خبر تھی۔ انھوں نے بابا نظام الدینؒ کو آکر بتایا کہ بادشاہ فلاں روز آنے والے ہیں۔ بابا نے کہا: ٹھیک ہے، ہم یہاں نہیں رہیں گے۔

جب بادشاہ کو خبر ملی کہ بابا نظام الدینؒ کہیں اور منتقل ہو گئے ہیں تو اس کو امیر خسرو پر شک ہوا اور اس نے پوچھا کہ یہ خبر تم نے ہی بابا کو دی ہوگی کیوں کہ تم ہی ان کے سب سے زیادہ چہیتے مرید ہو۔ کیوں نہ تمھارا سر قلم کر دیا جائے؟ آخر تم نے ایسا کیوں کیا؟ تو امیر خسرو نے جواب دیا:

''حضور والا! خطا معاف۔ میں نے سچ کہا تو آج میرا سر جا رہا ہے۔ لیکن اگر جھوٹ بولتا اور شیخ کو آپ کے ارادے سے باخبر نہ کرتا تو میرا ایمان جاتا۔ میں ایمان نہ دوں گا، سر دے سکتا ہوں۔''

یہ بات وہ شخص کہہ رہا ہے جسے اپنا ایمان پیارا تھا اور جس کو اپنا ایمان پیارا تھا وہ یہ بھی کہہ رہا ہے کہ میرا دل برہمن ہے اور میں عشق کے سومناتھ کا پجاری ہوں۔

من چو ہندوے سومنات بہ عشق
بت پرستیم و دل برہمن ماست

آج تو کمپیوٹر کا دور ہے۔ لوگ گھر بیٹھے پوری دنیا کی خبر جان لیتے ہیں اور اس میں دیر بھی نہیں لگتی ہے۔ یہ جمشید پور ہے بڑا بھاری شہر ہے۔ کسی شاعر کو یہاں کے لوگ مان لیں کہ

صاحب جمشید پور میں مانا جاتا ہے، کسی شاعر کو جھارکھنڈ کے لوگ مان لیں، کسی شاعر کو ہندوستان کے باہر کے لوگ مان لیں۔ ہمارے اسلم بدر صاحب نے کمپیوٹر میں سے میرے بارے میں ڈھونڈ ڈھانڈ کر پتہ نہیں کیا کیا باتیں نکال ڈالیں۔ آج سے سات سو برس قبل یہ سب کہاں تھے؟ کون سے ہوائی جہاز تھے، کون سا ریڈیو تھا، کون سے تار تھے کون سے پوسٹ آفس تھے؟ اس زمانے میں کہا جاتا ہے کہ شیخ سعدی کو بادشاہ نے یہاں بلوایا شیراز سے، تو انھوں نے جواب دیا: ''خسرو وہاں موجود ہے، اسے بلوالیں۔ جہاں خسرو ہے وہاں میری ضرورت نہیں۔ میں وہاں نہ آؤں گا۔'' یہ سعدی ہے، جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ سعدی سے بڑا شاعر، اس سے بڑا نثر نگار، اس دنیا میں کم پیدا ہوا ہے۔ ''گلستان سعدی'' کے بارے میں لوگ کہتے ہیں کہ ایسی عقلمندی کی کتاب کسی نے کبھی لکھی ہی نہیں آج تک۔ ممکن ہے یہ واقعہ، خسرو اور سعدی والا محض کہانی ہی ہو۔ لیکن کہانی مشہور ہے تو ایسی کہانی میرے بارے میں کیوں نہیں مشہور ہو جاتی؟ کہانی بھی آدمی دیکھ کر بنتی ہے اور مشہور ہوتی ہے۔

کچھ لوگ کہتے ہیں اور وہ بڑے ودوان لوگ ہیں کہ صاحب وہ کہانی ہے، لکھا ہوا کہاں ہے؟ میں کہتا ہوں میرے بارے میں کہانی کیوں نہیں کہتا کوئی؟ کوئی میرے بارے میں بھی یہ کہہ دے کہ فاروقی صاحب کو بلایا تھا نیویارک میں اور انھوں نے کہا کہ نہیں صاحب، وہاں فلاں بیٹھا ہوا ہے۔ میں نہیں جاؤں گا۔ میری کوئی ضرورت نہیں۔ جس کے بارے میں مشہور کرتے ہو وہ اس قابل تو ہو کہ مشہور کیا جائے۔ اگر یہ کہانی صحیح بھی ہے تو یہ تو معلوم ہے کہ سعدی اور خسرو کے بارے میں کہا جا رہا ہے، ہماشا کے بارے میں نہیں۔

ایک بات اور بھی سن لیجیے آپ جو سب سے زیادہ صحیح ہے۔ سب سے بڑا فارسی کا غزل گو شاعر حافظ جو کہ سعدی اور خسرو کے دو سو برس بعد ہیں انھوں نے پورا پورا دیوان خسرو کا اپنے ہاتھ سے نقل کیا ہے۔ تاشقند میں وہ مخطوطہ موجود ہے۔ آپ جا کر دیکھ سکتے ہیں تاشقند لائبریری میں آج بھی موجود ہے۔ شمس الدین حافظ شیرازی نے خسرو کا کلام اپنے ہاتھ سے لکھا ہے۔ تو اس زمانے میں جس آدمی کے ماننے والے وہاں تک ہیں تو اس نے ہمارا نام اونچا کیا کہ اپنا نام اونچا کیا؟ ظاہر ہے ہمارا نام اونچا کیا۔

ہندوستان کا ایک دیہات پٹیالی، چھوٹا موٹا گاؤں جس کو آج کوئی جانتا بھی نہیں کہ کہاں ہے؟ وہاں پیدا ہونے والا دہلی میں بادشاہوں کی بغل میں اٹھتا بیٹھتا ہے۔ فقیروں کے یہاں آتا جاتا رہتا ہے۔ کبھی فوج میں لڑتا ہے اور پکڑا جاتا ہے، دشمن کی قید میں رہتا ہے، پھر کسی نہ کسی طرح دشمن کا دل موہ لیتا ہے اور چھوٹ کر آتا ہے۔ وہ سارے ہندستان کا نچوڑ لے کر بیٹھا ہوا ہے۔ اس کے کلام کو دوسو برس بعد سب سے بڑے شاعر اپنے ہاتھ سے نقل کرتے ہیں اور لوگ پڑھتے ہیں۔

ایک بات میں آپ کو بتاؤں مزے کی۔ وقت بہت ہو رہا ہے۔ مجھ میں خرابی یہ ہے کہ میں بولتا بہت ہوں۔ لیکن اب زیادہ وقت آپ کا نہیں لوں گا۔ بس پانچ منٹ اور بولوں گا۔ جاحظ ایک بہت بڑے لکھنے والے عربی کے تھے، آج سے دس گیارہ سو برس پہلے کی بات بتا رہا ہوں۔ انھوں نے ایک بات بڑے پتے کی کہی ہے۔ انھوں نے کہا کہ دو طرح کے چور ہوتے ہیں۔ ایک چور وہ ہوتا ہے جو کسی شاعر کا کلام چرالے اور ایک وہ ہوتا ہے جو کسی شاعر کا نام چرالے۔ یعنی اپنا شعر کہے اور یہ کہہ دے کہ خسرو کا شعر ہے۔ اب آپ کہیے بڑا آدمی کون ہوا؟ میں نے جس کا کلام چرایا وہ یقیناً مجھ سے اچھا تو ہے ہی لیکن یہ کہ میں اس کا نام لکھتا ہوں یعنی اپنا شعر کہوں اور کہہ دوں کہ یہ خسرو کا شعر ہے، اس سے بڑھ کر خسرو کی بڑائی کیا ہو گی کہ میں اپنی اولاد انھیں دیے دے رہا ہوں۔

خسرو کے تمام کلام میں کتنے قول، کتنی قوالیاں، کتنی کہہ مکرنیاں، کتنے دوہے، کتنے دو سخنے، کتنی پہیلیاں، ان کے نام سے مشہور ہیں۔ لیکن یہ سب کے سب خسرو کے نہیں ہیں۔ شاید بہت ہی کم ہیں۔ دس میں ایک آدھ ہو تو ہو۔ خسرو کا نام لگا دینے کا مقصد صرف یہ تھا کہ یہ کلام اب تو امر ہو جائے گا، ہمیشہ زندہ رہے گا۔ شاعر کا نام چرا لینے سے یہ فائدہ تو ہوا کہ جس نے اس کے نام سے اپنا کلام منسوب کر دیا، اس کا کلام تو زندۂ جاوید ہو گیا کیونکہ وہ خسرو کے نام ہو گیا۔ لکھنے والا تو مر جائے گا، فنا ہو جائے گا لیکن اس کا کلام تو زندہ رہ گیا۔ خسرو ایسا اکیلا شاعر ہے جس کے شعر نہیں بلکہ جس کا نام لوگوں نے چرایا، اپنا خون جگر کھا کے اپنا دل جلا کے اپنی آنکھ سے خون ٹپکا کے چرایا۔ خود کو مارا اور خسرو کے اندر امر ہو گئے۔

آپ کے سارے ملک کی تاریخ میں ایسا شاعر نہیں ملے گا جس کا صرف نام چرایا گیا ہو، جس کی سیکڑوں نظمیں، دو ہے اور ایسی بہت سی چیزیں ہیں جو اس کی نہیں ہیں لیکن اس کے نام کے مشہور کر دی گئیں۔

ایک اور بات کہہ کر ختم کرتا ہوں۔ میں کہاں تک بات کروں اور کہاں تک سنیے گا۔ ان کی ایک نظم ہے بہت طویل ''نہ سپہر'' نام کی جو ۱۸۔۱۳۱۷ کی ہے یعنی ''نو آسمان''۔ اس کا ساتواں آسمان یعنی (Seventh Heaven) ہندوستان کے بارے میں ہے۔ پہلی بات یہ لکھتے ہیں کہ ہندوی جو بولی ہے یہ فارسی سے بڑھ کر اچھی ہے، عربی سے بڑھ کے اچھی ہے، ترکی سے بڑھ کے اچھی ہے۔ جس زبان میں قرآن لکھا گیا وہ تو عربی، جس زبان میں پیغمبر پیارے نبی ﷺ کی بات ہے وہ تو عربی، جس زبان میں سعدی نے شعر کہا وہ تو فارسی، جس زبان کے شاعر کے بارے میں انھوں نے خود نام لیا ہے کہ میں خاقانی کا ماننے والا ہوں، ان کی زبان بھی فارسی، لیکن ان سب کو چھوڑ کر کہتے ہیں کہ سب سے پیاری زبان ہماری ہے۔ میری جو ہندوی ہے وہی سب سے اچھی اور پیاری ہے اور پھر اس کو بیان کرتے ہیں اور تقریباً پندرہ سولہ شعر اور لکھے ہیں اور یہاں کی تمام زبانوں کے نام لیے ہیں۔ بنگالی ہے، اودھی ہے، پنجابی ہے، تامل ہے، سندھی ہے، اور آگے لکھا ہے کہ اس ملک کی یہ شان ہے کہ یہاں بہت سی زبانیں بولی جاتی ہیں۔ جس طرح ہم آج دعویٰ کرتے پھرتے ہیں، سات سو برس پہلے وہ بوڑھا لکھ گیا ہے۔ وہ کہہ رہا ہے کہ یہ بولیاں نہیں ہیں زبانیں ہیں پوری کی پوری۔ وہ لفظ لاتا ہے: ''مصطلحات'' جو Language کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یہ نہیں کہتا کہ وہ چھوٹی موٹی بولیاں ہے۔ یہ پوری زبانیں ہیں۔ ان کے اپنے قاعدے ہیں، اپنے قانون ہیں۔ پھر کہتے ہیں کہ سنسکرت بھی یہاں کی پرانی بھاشا ہے۔ لیکن کتابی ہے۔ پھر بتاتے ہیں کہ اس زبان کے جاننے والے برہمن لوگ ہیں۔ جو کچھ جانتے ہیں کچھ نہیں جانتے۔ کچھ ہم بھی جانتے ہیں سنسکرت۔ اب آگے چلیے، وہ کہتے ہیں کہ بھئی سب ٹھیک ہے لیکن ہمارا ہندوستان سب سے زیادہ پیارا ملک ہے۔ اس کے لیے انھوں نے پچاس ساٹھ یا سو شعر کہے ہیں۔ میں صرف دو چار باتیں بتانا چاہتا ہوں۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ دیکھیے ہندوستان کی اسپرٹ سے وہ اپنے آپ کو کس طرح جوڑتے ہیں۔ ارے یہاں کا کیا پوچھنا ہے۔ یہ ملک تو جنت

نشان ہے۔ وہ پھر یہ کہتے ہیں کہ محمد صلی اللہ علیہ وسلم جو ہمارے پیغمبر تھے ان کی حدیث ہے کہ جو خدا کو ماننے والے ہیں، مومن ہیں، دنیا ان کے لیے جیل خانہ ہے اور ادھر ہندوستان ہے کہ جنت کا نمونہ ہے۔ لیکن چونکہ خسرو کو یہ دکھانا ہے کہ میں اس بات کا منکر نہیں اس لیے وہ کہتے ہیں:

یہاں کا پانی دیکھیے تو نرالا ہے۔ مٹی دیکھیے تو نرالی ہے۔ کھیتیاں ایسی کہ کہیں ہوتی نہیں۔ پھول ایسے جو کہیں اور نظر نہیں آتے اور نظر آتے بھی ہیں تو ایسے خوبصورت اور پیارے کہاں جیسے یہاں کے پھول ہوتے ہیں۔

اور پچیس تیس شعر انھوں نے لکھے ہیں اپنے ملک کی تعریف میں۔ اب ہمارے یہاں کہنے والے آج بڑی باتیں کرتے ہیں۔ معاف کیجیے گا یہاں تو میں سمجھتا ہوں کہ موجود نہ ہوں گے لیکن کہیں ہوں گے ضرور۔ ان میں سے کوئی کہتا ہے کہ فارسی جو ہے وہ مسلمانوں کی زبان ہے۔ غیر ملک کی زبان ہے۔ کوئی کہتا ہے یہ مسلمان جو ہیں کہیں باہر سے آئے تھے۔ یہاں سے مطلب انھیں کوئی نہیں۔ ان کی زبان کو اور ان کو باہر نکال دو۔ لیکن اب ان صاحب کو ہم کہاں لے جائیں ہندوستان سے باہر جو سات سو برس سے یہ کہہ کر بیٹھے ہوئے ہیں کہ اللہ میاں کی مہربانی کے صدقے کہ جس نے جنت دکھادی ہندوستان کے لوگوں کو دنیا کے اندر۔ تو حدیث بھی ٹھیک اور یہ بات بھی ٹھیک کہ کچھ لوگوں کے صدقے بہت سارے لوگوں کو دنیا ہی میں جنت مل گئی۔ یعنی وہ ہندوستان میں پیدا ہوئے۔

یہ آپ دیکھ رہے ہیں، کس لیے میں کہتا ہوں "خسرو اور ہم"۔ کوئی ایسا موقع نہیں جس میں کہ میں خسرو کو یاد نہ کرتا ہوں۔ جب تک میں اپنے ہندوستانی ہونے پر فخر کروں گا، اور کرتا رہوں گا مرتے دم تک، تب تک مجھے یہ فخر بھی رہے گا کہ خسرو اور ہم دونوں ہم وطن ہیں۔

☆☆☆

''دیباچہ غرۃ الکمال'' کا اردو ترجمہ

مدت گذری محمد حسن عسکری نے دیباچہ ''غرۃ الکمال'' کا ذکر اپنے خطوط میں مجھ سے کیا تھا۔ اس وقت میرا دھیان دوسری چیزوں میں تھا اور کتاب بھی میری دسترس میں نہ تھی، اس لیے بات آئی گئی ہوگئی۔ اب خیال کرتا ہوں تو افسوس ہوتا ہے کہ اسی وقت ان کی بات پر توجہ کیوں نہ کی۔ ہند ایرانی شعریات اور سبک ہندی کی شعریات کے لیے دیباچہ ''غرۃ الکمال'' نہ صرف نہایت اہم متن ہے بلکہ بعض معاملات میں اسے مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اگر عسکری صاحب کی زندگی میں ہی اس کتاب کو پڑھتا تو کئی مسائل پر ان سے مزید روشنی حاصل ہوسکتی تھی۔ موت نے انھیں فرصت نہ دی، ورنہ ان مراسلات کے کئی سال بعد جب دیباچہ میرے ہاتھ لگا اس وقت اگر عسکری صاحب حیات ہوتے تب بھی وہ کچھ خاص سن رسیدہ نہ ہوتے اور میں ان سے بہت کچھ سیکھ سکتا تھا، لیکن انھیں تو اللہ کا محبّ ہی نہیں بلکہ پیارا بھی ہونا تھا۔ حیف دنیا سے سدھارا وہ خدا کا محبوب، خواجہ میر درد کی طرح ان پر بھی صادق آتا ہے۔

اسی زمانے میں کلیات امیر خسرو کے دو ایڈیشن میرے پاس تھے۔ دونوں نول کشوری تھے۔ ایک تو ۱۹۱۶ء کا، جس کے مصحح حامد اللہ آبادی تھے اور دوسرا ۱۹۷۱ کا جسے انوار الحسن نے مدون کیا تھا۔ اس کلیات میں بھی ایک مختصر دیباچہ ہے، لیکن معنوی اعتبار سے وہ نہایت اہم ہے کیونکہ اس میں خسرو نے اپنا نظریۂ روانی شعر پیش کیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ شعر کے بارے میں دو اہم ترین شرطیں جو ہمارے کلاسیکی شعرا نے بتائی ہیں، وہ ہیں (۱) کلام کا مربوط ہونا اور (۲) کلام میں روانی ہونا۔ خسرو نے اپنے محولہ بالا دیباچے میں روانی کو اس قدر اہمیت دی ہے کہ انھوں نے اسے شعر کی کم و بیش تمام خوبیوں کی اساس قرار دیا ہے۔ یہ دیباچہ ۱۳۱۵ کا لکھا ہوا ہے یعنی دیباچۂ

''غرۃ الکمال'' کے کوئی بیس بائیس سال بعد کا، جس کی تاریخ تکمیل ۶۹۳ ہجری (۱۲۹۳/۱۲۹۴) ہے۔ اس کے بارے میں بار بار میرے جی میں اٹھتی تھی کہ اس کا ترجمہ کرلیا جائے لیکن ایک تو زبان ادق، اس پر طرہ یہ کہ دونوں ایڈیشنوں میں متن مجھے مخدوش نظر آتا تھا، لہٰذا بات ٹلتی گئی۔ یہ بات بہرحال واضح تھی کہ تمام پرانے اساتذہ نے، خواہ وہ دکنی ہوں یا دہلوی، اپنے کلام کی روانی پر فخر کیا ہے۔ چنانچہ یہ نتیجہ نکالنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ روانی کو ہماری کلاسیکی شعریات کے ایک بنیادی تصور کی حیثیت سے قائم کرنے میں امیر خسرو کے خیالات کو ضرور دخل رہا ہوگا۔

مثال کے طور پر، خسرو نے ''غرۃ الکمال'' کی غزلوں کے بارے میں اپنے دیباچۂ کلیات میں لکھا:

> وہ غزلیں جو لطیف پانی کی طرح رواں تر ہیں، اور جنھیں آتش طبع کے عالم بے پرواز سے قوت بسیار ملی ہے اور جو کہ مقام ہوائیت سے مرتبۂ مائیت تک پہنچ گئی ہیں، وہ ''غرۃ الکمال'' سے ہیں۔

پھر وہ ''بقیۂ نقیہ'' اور اس کے بعد غزلوں کے بارے میں کہتے ہیں:

> مجھے امید ہے کہ ان غزل ہائے سوزاں کے کرۂ آسمان بلند کو سراسر آتش پا کر ڈالوں، گویا کہ اس خرمن سے اٹھنے والا شعلۂ سوزاں، خوشۂ عطارد کو جا پکڑے، یہاں تک کہ اس کی روشنی روے فلک پر گرے اور مشعلۂ آفتاب کو پانی کر ڈالے۔

یعنی خسرو کی نظر میں ''روانی'' صفت ہے آگ اور پانی کی۔ یا یوں کہیں کہ ''روانی'' کی فطرت آگ اور پانی جیسی ہے اور سب سے عمدہ روانی وہ ہے جو اس پانی میں ہوتی ہے جو مبدل بہ حرارت (یعنی ہوا) ہو کر پھر مبدل بہ آب ہو کر اور پھر مبدل بہ ہوا ہو کر بالآخر مبدل بہ آب ہو گیا ہو۔ اس طرح ایک عنصر (نرم حرارت، تری، پانی) کی اپنی توانائی، دوسرے عنصر کی اپنی توانائی (سخت حرارت، تری، ہوا) کی طرف آزادی سے رواں ہوتی رہتی ہے اور ایک منزل وہ آتی ہے جب خود شعلہ پانی کی سی صفت حاصل کر لیتا ہے۔ موسیقی بنیادی طور پر تال اور وقفے کی پابند ہے مگر شعر کی روانی وقفے اور تال کے بندھنوں سے ماورا ہے۔ وہ مختلف بلکہ متخالف عناصر کو یکجان کرتی ہے اور ان کا استحالہ کرتی ہے۔ اب اس تصور کے سامنے نصرتی کے ''علی نامہ'' سے حسب ذیل اشعار پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ خسرو کے تصور روانی نے ہمارے شعرا کو کتنی دور تک متاثر کیا ہے۔

نصرتی مناجات میں کہتے ہیں۔

خیالوں کو مجھ باؤ کے اوج دے
طبیعت کو دریا کے نت موج دے
مری جیب کو سیف کر آبدار
عنایت کی رکھ دم سوں نت تیز دھار

اس کے بہت بعد شا کرنا جی نے نصرتی کے گھر سے بہت دور اپنے دیس، یعنی دلی میں بیٹھ کر کہا۔

روانی طبع کی دریا ستی کچھ کم نہیں ناجی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

بہر حال خسرو کے دیباچۂ ''کلیات'' اور دیباچۂ ''غرۃ الکمال'' سے میں نے تھوڑا بہت حاصل کیا، لیکن اس کا ترجمہ اب بھی میری دسترس سے باہر تھا۔ اور یہ بات بھی میری نظر میں تھی کہ شبلی جیسے بڑے آدمی نے لکھا تھا کہ ان کے سامنے دیباچۂ ''غرۃ الکمال'' کا جو نسخہ تھا اس کی نثر نہایت عسیر الفہم اور کتابت ''سخت غلط'' تھی۔ کئی سال بعد جب قاضی جمال حسین نے ''شب خون'' کے لیے ایک مضمون لکھا، بعنوان ''دیباچۂ غرۃ الکمال کی معنویت'' (مطبوعہ ''شب خون''، نمبر ۱۶۸) اور اس میں خسرو کے نظریۂ نظم ونثر سے کچھ بحث کی تو مجھے شدت سے احساس ہوا کہ اس کتاب کا ترجمہ ہونا بہت ضروری ہے، ورنہ ہم لوگ اپنی شعریات کی ایک انتہائی اہم دستاویز سے محروم رہیں گے۔ مثال کے طور پر، نثر کے بارے میں خسرو نے لکھا ہے:

> نظم کو موزوں اور نثر کو ناموزوں کہتے ہیں: نیز اسے صحیح اور اسے ست کہتے ہیں۔ جب نظم کو بے ترتیب کریں تو نثر ہو جاتی ہے لیکن نظم کو جب تک درست نہ کریں نظم نہیں ہو سکتی......نثر کیا ہے؟ باہمی گفتگو کا معروف ذریعہ ہے اور خاص عام میں رائج ہے۔ نثر طرز وروش ترک کرنے کو مقصود ٹھہراتی ہے پھر خود ہی ایک شاخ سے نکل کر دوسری شاخ سے پیوست ہو جاتی ہے۔ نثر...... بے لگام تیز رفتار گھوڑا ہے۔ مہار چھوڑی ہوئی اونٹنی ہے۔ تمام اصول وقواعد کے باوجود اس کی عبارت بے ربط اور بے ترتیب رہتی ہے۔ (ترجمۂ ہذا، صفحہ ۳۸ اور ۳۹)۔

اس عبارت کو اگر غور سے نہ پڑھا جائے تو اس کی باریکی سمجھ میں نہ آئے گی اور یہ محض زور بیان کا اظہار معلوم ہوگی۔ امیر عنصر المعالی کا قول سب کو یاد ہوگا کہ نثر محکوم ہے اور نظم حاکم۔ لیکن خسرو کے نکات بالکل مختلف ہیں۔ ان کے خیال میں نظم کی خصوصیت ''ترتیب'' ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ نثر میں بھی ترتیب ہوتی ہے، یعنی جب تک الفاظ کو ایک خاص نحوی یا محاوراتی ترتیب سے جمع نہ کیا جائے، نثر وجود میں نہیں آسکتی، تو پھر نظم میں جس ترتیب کی بات خسرو نے یہاں کہی ہے وہ محض نحوی ترتیب نہیں ہوسکتی۔ یہاں یقیناً ترتیب سے کچھ خاص قسم کی صفت مراد ہے جو اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب الفاظ کو تخلیقی طور پر منظم کیا جائے۔ دوسری بات یہ کہ نظم میں الجھاوا ہوتا ہے اور نظم میں ربط و تسلسل۔ نثر کسی ایک راہ پر نہیں چلتی، اس میں بات سے بات نکلتی جاتی ہے اور کلام میں ارتکاز پیدا نہیں ہوسکتا۔ لہٰذا نثر بے لگام گھوڑا یا بے قابو دوڑتی ہوئی سانڈنی ہے۔ اس طرح نثر کی تعریف کے پردے میں خسرو ہمیں نظم کی بھی تعریف سمجھاتے ہیں کہ شعر میں لفظ کو لفظ سے اس طرح جوڑتے ہیں کہ سارا متن ایک واضح اور مکمل اکائی بن جاتا ہے۔ اس کے برخلاف نثر میں اس طرح کا ائتلاف وانسجام نہیں ہوتا اور یہ بکھراؤ محض اس بات کا نتیجہ نہیں کہ نثر میں وزن و بحر کا کام نہیں۔ بنیادی بات کلمات اور تصورات کو باہم یکجان کرنے کی ہے۔

آگے چل کر خسرو نے شعر اور موسیقی کو ایک ہی طرح فن قرار دیا ہے۔ (ترجمۂ ہٰذا، صفحہ ۳۹ تا ۴۰)۔ اس بات سے اختلاف ممکن ہے، لیکن فوراً ہی وہ ایک نکتہ ایسا بیان کرتے ہیں جس کی طرف اس زمانے میں شاید ہی کسی کا دھیان گیا ہو، کہ شعر کی موسیقیت کسی راگ کی محتاج نہیں، لیکن راگ کو شعر کے ذریعے معنوی زیبائش کی ضرورت رہتی ہے۔ دیباچہ ''کلیات'' میں خسرو نے کہا تھا کہ شعر کی روانی آگ کی طرح ہے اور ''آگ مرتبۂ علو کی طرف میلان رکھتی ہے اور ہرگز اپنا سرپستی کی طرف نہیں لاتی، لہٰذا وہ موسیقی کے زیر و بم سے بے نیاز ہے۔'' اب دیباچۂ ''غرۃ الکمال'' میں خسرو کہتے ہیں کہ نثر میں تو الجھاوا ہے اور اس میں بات سے بات نکلتی ہے۔ لیکن نظم اس کے مقابلے میں بہت زیادہ منظم اور منسجم ہونے کی وجہ سے راگ کے نظام کی محتاج نہیں۔ یہ ایسے نکات ہیں جن تک رسائی حاصل کرنے کے لیے مغربی تنقید کو واگنر (Wagner) اور والیری (Valery) کا انتظار کرنا پڑا۔

یوں تو دیباچہ ''غرۃ الکمال'' میں امیر خسرو نے کئی اہم باتیں کہیں ہیں لیکن میری نظر میں ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ یہاں انھوں نے شعر کے دفاع میں ایسے نکات پیش کیے جن کا جواب آج تک ممکن نہ ہو سکا۔ پہلی بات تو یہ کہ انھوں نے شعر کو ایک انوکھے استدلال کے ذریعے تقدس کا حامل قرار دیا یعنی یہ کہ جو شعر کا منکر ہے وہ قرآن کا منکر ہے۔ انھوں نے کہا۔ (ترجمہ ہٰذا صفحہ ۴۶):

جب تری اور خشکی کے تمام علوم دریائے قرآن کے اندر محیط ہیں تو کسی شخص کا یہ کہنا کہ علم شعر حمید مجید کی کتاب میں نہیں ہے گویا قرآن کے قول سے منکر ہونا ہے، نعوذ باللہ من ذالک۔

یہ استدلال عرب و عجم میں بے عدیل ہے لیکن ممکن ہے کہ خسرو کے یہاں اس کا خیال سنسکرت سے آیا ہو۔ اس معنی میں کہ سنسکرت شعریات کی رو سے ایک عینی ہستی ہے جو تمام موجود اور ممکن کی علامت، یا ترجمان، یا نمائندہ ہے۔ یہ نظریہ نویں صدی میں راج شیکھر نے پیش کیا تھا۔ اچاریہ راج شیکھر اس عینی ہستی کو ''کاویہ پرش'' (Kavyapurusa) کا نام دیتے ہیں۔ لسان اور علم کی دیوی سرسوتی اس ہستی (کاویہ پرش) کی ماں ہے اور یہ کاویہ پرش (جسے تمام شاعروں کا طریق عمل اور تمام موجود متون شعری مجموعہ بھی کہہ سکتے ہیں اور اس حیثیت سے اسے عینی متن (The Ideal Text) یا تمام تحریر (Writing) بھی کہہ سکتے ہیں) ساری شعریات یعنی ''کاویہ ودیا'' (Kavya Vidya) کا سرچشمہ یا استاد ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ سرسوتی جب دنیا کو چھوڑ کر برہم لوک کو سدھاریں تو اپنے بیٹے کاویہ پرش کو یہاں چھوڑ گئیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ شعر دنیاوی شے ہے۔ کاویہ پرش کی بیوی کا نام ''ساہتیہ ودیا'' ہے یعنی علم شعر اگر ایک طرف ویدوں کی مقدس دنیا سے الگ ہے تو تقدیس کا حامل بھی ہے۔

اب خسرو کی دوسری بات سنیے (ترجمہ ہٰذا، صفحہ ۴۳ تا ۴۴):

لفظ اور معنی کے اعتبار سے حقیقت شعر اور حقیقت علم میں کوئی فرق نہیں ہے۔

جیسا کہ کلام مجید لفظ کے اعتبار سے خبر دیتا ہے، وھم لایشعرون (اور ان کو خبر نہ تھی) کا مطلب ہے لایعلمون۔

معنی کے اعتبار سے رسول علیہ السلام کی ایک حدیث تحریر کی صورت میں ہم تک پہنچی ہے ان

من الشعر لحکمة (تحقیق بعض اشعار میں حکمت ہوتی ہے)۔ یہاں حکمت کے معنی ہیں علم۔ (یہ معنی تمام قرآن متین اور واضح آیات میں بیان ہوئے ہیں، ومن یوت الحکمة فقد اوتی خیر اکثیراً، یہاں حکمت کے معنی علم ہیں۔

پس اس صورت میں "شاعر" کے معنی "عالم" ہوں گے۔ سو کیسا شاعر جسے عالم کہا جائے۔ قسم بخدا وہ جو خود بڑا صاحب علم ہو۔ ان احادیث سے کہ "بعض اشعار میں حکمت ہوتی ہے" اور "بعض بیان میں سحر ہوتا ہے۔" بعض جادوگران سخن کا شجرہ نکل آیا جو سدرہ وطوبیٰ سے زیادہ بلندی تک پہنچتا ہے۔ اس اعتبار سے کہ بلبل ما زاغ (صلی اللہ علیہ وسلم) نے شعر کو اصل اور حکمت کو اس کی فرع فرمایا ہے۔ یہ رتبہ قیاس میں کہاں آسکتا ہے کہ صریح آیات میں اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ جس کو حکمت دی گئی اس کو بڑی خیر کی چیز ملی اور حضور خیر البشر صلی اللہ علیہ وسلم نے حدیث میں حکمت کو شعر کی قسم میں سے فرمایا، نہ کہ شعر کو حکمت کی قسم میں سے فرمایا کیونکہ بعض اشعار میں حکمت ہوتی ہے نہ برعکس کہ حکمت میں شعر ہوتا ہے۔

اس اعتبار سے شعر کا رتبہ حکمت سے زیادہ بلند ہوتا ہے اور حکمت شعر کے تہ دار مفہوم میں شامل ہوتی ہے۔ لہٰذا شاعر کو حکیم کہا جاسکتا ہے اور حکیم کو شاعر نہیں کہا جاسکتا۔ (حدیث میں ارشاد ہوا ہے کہ بیان میں سحر ہوتا ہے اور سحر میں بیان نہیں ہوتا۔ بنابریں شاعر کو ساحر کہا جاسکتا ہے اور ساحر کو شاعر نہیں کہا جاسکتا۔

خسرو کے ذہن کی بلندی یہاں اس بات میں نہ تھی کہ انھوں نے کوئی نئی نظریاتی بنیاد قائم کی، بلکہ اس بات میں تھی کہ انھوں نے دو دنیاؤں کا ادغام تجویز کیا اور اس ادغام کی موافقت میں وہ ایک نیا استدلال لائے۔ جو عام اصول ان کے منقولۂ بالا بیان میں مضمر ہے، وہ یہ ہے کہ شعر خود اپنی حیثیت میں علم کا خزانہ اور مسکن ہے۔ نواب صدیق حسن خان نے اپنے تذکرے "شمع انجمن" میں اس حدیث پر تفصیل سے گفتگو کی ہے اور انھوں نے ذرا محتاط نتیجہ نکالا ہے۔ خسرو نے جو تفسیر کی ہے وہ شعر کی علمیاتی نوعیت کو بڑے جوش و اعتبار کے ساتھ حدیث و قرآن کی روشنی میں ثابت کرنے کا عزم رکھتی ہے۔ ہمارے فاضل مترجم یعنی ڈاکٹر لطیف اللہ صاحب نے بھی زیر نظر ترجمے میں نواب صدیق حسن خان ہی کی طرح محتاط رویہ اختیار کیا ہے۔ لیکن صدیق حسن خان کو

بھی اس بات میں شک نہیں کہ اس حدیث سے ثابت ہے کہ "کچھ حکمتیں ایسی ہیں جن کی ماہیت شعر سے ہے۔ پس لازم آیا کہ جمیع افراد حکمت میں سے بعض ایسی ہوں جو شعر سے ہیں......اور ابن ماجہ سے مرفوعاً روایت ہے کہ کملة الحکمت ضالة المومن حیثما و جدها فهو احق بها [کلمۂ حکمت [حق] مومن کا کھویا ہوا مال ہے۔ وہ اسے جہاں پائے، اس پر اس کا حق ہے کہ اسے اپنا لے]......کلمۂ حق میں نظم و نثر دونوں شامل ہیں......بعض شعر کلمۂ حکمت ہیں اور کلمۂ حکمت مومن کا کھویا ہوا مال ہے، لہٰذا بعض شعر مومن کا کھویا ہوا مال ہیں۔"

میں نے یہ عبارت "شمع انجمن" از نواب صدیق حسن خان، بھوپال، مطبع شاہجہانی، ۱۸۷۶، ص ص ۱۷ تا ۱۸ سے اخذ کی ہے۔ حضرت ابن ماجہ کی روایت کردہ حدیث کے ترجمے کی صحت کے لیے میں اپنے عزیز و محترم دوست (افسوس کہ انھیں مرحوم لکھنا پڑ رہا ہے) پروفیسر نثار احمد فاروقی کا ممنون احسان ہوں۔

خسرو کے استدلال سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ شعر کا سروکار عظیم تر حقائق اور بزرگ تر معاملات سے ہے۔ نری "اطلاع" فراہم کرنا شعر کا کام نہیں، شعر کا کام حکمت بیان کرنا اور حکمت سکھانا ہے۔ ہماری شعریات میں معنی آفرینی پر جو توجہ دی گئی ہے اس کی روشنی میں اس بات کو سمجھنا چاہیے کہ خسرو نے اپنی اولیات میں جس چیز پر سب سے زیادہ فخر کیا ہے وہ ایک قسم کا ایہام ہے اور وہ ایہام کو (ہمارے جدید اردو اساتذۂ ادب کے برعکس) معنی آفرینی سے براہ راست متعلق قرار دیتے ہیں۔ پھر وہ کہتے ہیں:

> بندے نے اپنی کلک تیز سے معنی کے بال کے سرے کو اس طرح چیرا ہے کہ ایک بال کے شگاف سے سات معنی حاصل ہوئے......خسرو کی طبع فکر نے ایسا ایہام ایجاد کیا جو آئینے سے زیادہ پسندیدہ ہے کیونکہ آئینے میں ایک صورت ایک خیال سے زیادہ نظر نہیں آتی، لیکن یہ ایسا آئینہ ہے کہ اگر تم ایک چہرہ اس کے روبرو لاؤ تو یہ سات درست اور روشن خیال دکھاتا ہے۔ میں نے اس کا نام "ایہام ذوالوجوہ" رکھا ہے۔ (ترجمۂ ہٰذا، ص ص ۱۰۲ تا ۱۰۳)

لہٰذا خسرو کی نظر میں ایک سے زیادہ معنی رکھنے والے کلام کی خاص اہمیت ہے۔ ہمارے یہاں اٹھارویں صدی تک اور اٹھارویں صدی میں خاص طور پر، ایہام کو پسندیدہ نظروں

سے دیکھا گیا۔ اس میں مجھے کچھ بھی شک نہیں کہ ایہام کی مقبولیت ہمارے یہاں دو وجہوں سے ہوئی۔ ایک تو سنسکرت کی شعریات و روایات کا اثر اور دوسری امیر خسرو کے تصورات، ان دونوں نے مل کر ہماری کلاسیکی شعریات کے کئی بنیادی اصولوں کو قائم کیا۔ پھر اس میں حیرت کی بات نہیں جب اردو کے سب سے پہلے باقاعدہ شاعر فخر دین نظامی نے اپنی مثنوی (تاریخ تحریر ۱۴۲۱ تا ۱۴۳۴) میں اپنی شعریات میں حسب ذیل نکات کو شامل کیا:

(۱) ایہام

دو آرت سبد جس کوت میں نہ ہوئے

دو آرت سبد باج رتیجھے نہ کوئے (''کدم راؤ پدم راؤ''، مرتبہ جمیل جالبی، ص ۱۳۳)

(جس شعر میں دو معنی رکھنے والے لفظ نہ ہوں تو دو معنی والے الفاظ کے بغیر کوئی راغب نہیں ہوتا۔)

(۲) علم

دھنور بیدرت بھیدست بھید دھات

پرس بھید پر کروں ہوں ہیم جات (''کدم راؤ پدم راؤ''، مرتبہ جمیل جالبی، ص ۱۳۳)

(دھنور بید (؟)، اسرار عاشق و معشوق، اسرار حقیقت، اسرار انسان، یہ سب [خام] دھاتیں ہیں۔ میں انھیں سونا بنا دیتا ہوں۔)

(۳) نغز گوئی

نظامی کہن ہار جس یار ہوئے

سنن ہار سن نغز گفتار ہوئے (''کدم راؤ پدم راؤ''، مرتبہ جمیل جالبی، ص ۶۹)

(اے نظامی، جب شاعر دوست بن جائے تو [اس کا کلام] سننے والا سن کر نغز گفتار ہو جاتا ہے)

یہ تینوں نکات دیباچہ ''غرۃ الکمال'' سے مستنبط ہو سکتے ہیں۔ ایہام کا ذکر ہم کر چکے ہیں، بقیہ دو کے لیے یہی بتانا کافی ہے کہ خسرو نے دیباچہ ''غرۃ الکمال'' میں لکھا ہے (ترجمہ ہٰذا، صفحہ ۶۸ تا ۶۹)

شعر میں دانائی پانچ ذرائع سے کارفرما ہوتی ہے۔ (۱) فاضلانہ۔ (۲) حکیمانہ۔ (۳) نیک طبعانہ۔ (۴) عاشقانہ۔ (۵) شاعرانہ۔ ...... دانش شاعرانہ ...... یہ ہے کہ شاعر ...... فاضلانہ،

حکیمانہ، نیکوطبعانہ اور عاشقانہ سب طرزوں کو ان کے حق کے مطابق جانتا ہو۔

اسی اعتبار سے امیر خسرو نے نقد شعر اور فہم شعر کے بارے میں بھی اصول مقرر کیا کہ یہ ہر شخص کے بس کا روگ نہیں۔ ''کلیات'' کے دیباچے میں انھوں نے ''صاحب طبع'' اور ''طبع وقاد'' کی صفت شاعر اور قاری دونوں کے لیے استعمال کی تھی۔ یعنی خسرو کی نظر میں شعر گوئی اور شعر فہمی دونوں کے لیے مناسبت طبع اور مناسب مزاج، دونوں مساوی درجے میں ضروری ہیں۔ ''وقاد'' کے بہت سے معنی ہیں: روشن، آتشیں، پھرتیلا، حرارت یافتہ، زیرک، درگذرندہ درامور، لہٰذا ذہین اور درّاک۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ جو روشن کرے وہ بھی وقاد ہے اور جو روشن ہو وہ بھی وقاد ہے۔ شاعر کی طبع وقاد اس سے شعر کہلاتی ہے اور قاری کی طبع وقاد اسے اس بات پر مطلع کرتی ہے کہ شاعر کیا کر رہا ہے۔ مملکت شعر میں شاعر اور قاری دونوں ایک ہی جگہ ہیں۔ اس نظریے اور سنسکرت نظریہ ساز ابھینو گپت (Abhinavagupta) کے نظریۂ سہردے (صاحب دل) قاری میں کتنی مماثلت ہے یہ کہنا شاید ضروری نہ ہو۔ ابھینو گپت نے سہردے قاری کی تعریف ہی یہی کی ہے کہ وہ ایسا دل رکھتا ہے جس کی قوت ادراک نہایت تیز ہو۔

دیباچۂ ''غرۃ الکمال'' میں امیر خسرو نے قاری کے لیے ضروری قرار دیا ہے کہ وہ اعلیٰ صلاحیت کا حامل ہو اور انھوں نے نااہلوں کی شدید مذمت کی ہے۔ (ترجمۂ ہٰذا، صفحہ ۱۲۷):

> بہت سے کم مایہ لوگ ہیں...... [جن] کی تصنیفی صلاحیت ناقص اور بہت کم ہوتی ہے۔ یہ لوگ (صاحب کمال پر) اعتراض کرنے اور اس کی غلطی پکڑنے والوں کے گروہ میں شامل ہو جاتے ہیں تاکہ انھیں بھی سخنور خیال کیا جائے۔ اگر (ان کی بے تکی باتوں پر) غور کیا جائے تو وہ حماقت پر مبنی نظر آئیں گی نہ کہ فصاحت پر۔

اسی بات کے دوسرے پہلو کو امیر خسرو اس دیباچے میں یوں بیان کر چکے ہیں (ترجمۂ ہٰذا، صفحہ ۶۲):

> اگر تم [بچے] کے ہاتھ میں نظامی کی ''پنج گنج'' تھما دو تو وہ سوائے صورت کے اور کیا دیکھے گا۔ وجہ ظاہر ہے کہ اس بچے کی عقل درجۂ کمال تک نہیں پہنچی...... لیکن وہ حضرات جو کامل عقل رکھتے ہیں اور فضل الٰہی بھی ان کے شامل حال ہے، وہ ''پنج گنج'' سے دریافت کر لیتے ہیں جو کچھ کہ وہ

دریافت کرتے ہیں۔

اس دیباچے کی کئی اور باتوں کی طرف ہمارے فاضل مترجم نے اپنے پیش لفظ میں ارشاد کر دیا ہے۔ میں صرف ایک نکتہ اور بیان کر کے اپنی بات ختم کروں گا۔ ہم جانتے ہیں کہ برصغیر کے علمی حلقوں میں مدت سے یہ بات عام ہے کہ ہندوستان کے فارسی گو، خواہ وہ ہندی الاصل ہوں خواہ ایرانی النسل، زبان کی درستی اور فصاحت کے باب میں ''خالص ایرانیوں'' کے برابر اور ان کی طرح لائق اعتبار و استناد نہیں ہیں۔ اس غلط رویے کا نقصان خسرو کو بھی اٹھانا پڑا اور ان کی نظم و نثر کو اس تفصیل اور گہرائی سے نہیں پڑھایا گیا، جس کی وہ مستحق تھی اور نہ خسرو کو بالا علان ایرانی شعرا کے برابر ٹھہرایا گیا، بہتر ٹھہرانا تو دور کی بات ہے، ہمارے فاضل مترجم نے اپنے پیش لفظ میں درست لکھا ہے کہ اگر خسرو کی شاعری پر تھوڑی بہت توجہ کی بھی گئی تو ان کی نثر، اور خاص کر دیباچہ ''غرۃ الکمال'' کو بالکل ہی ہاتھ نہ لگایا گیا۔ دوسری طرف یہ بھی ہوا کہ جب خسرو جیسے بڑے شاعر کی پوری منزلت نہ ہوئی تو ان سے کم تر درجے کے شعرا کو کون پوچھتا؟ غالب نے تو صائب جیسے ایرانی کو بھی مسلم الثبوت ماننے سے انکار کر دیا کیونکہ صائب ہر چند ''ایرانی نژاد'' تھے لیکن ''وارد شاہجہاں آباد'' تھے۔ ایران کی برتری کے اس تصور میں اپنے وطن کی توہین اور حب الوطنی کی تردید بھی پنہاں تھی لیکن اس طرف کسی کا دھیان نہ گیا۔

ان تعصبات کے پیچھے یہ غلط تصور تھا کہ کوئی غیر شخص، خواہ وہ کتنا ہی لائق کیوں نہ ہو، لسانی مہارت میں ''اہل زبان'' کی برابری نہیں کر سکتا۔ خسرو کے زمانے میں ہندوستان میں کم سے کم تین غیر زبانوں کی تہذیب رائج تھی، یعنی فارسی، ترکی اور عربی۔ شعر گوئی اور زبان فہمی کے سیاق و سباق میں خسرو جگہ جگہ ان زبانوں کا ذکر کرتے ہیں۔ دوسری اہم بات یہ تھی کہ خسرو کا زمانہ آتے آتے عرب اور ایرانی دنیا میں دور دور تک پھیل چکے تھے اور ''لسانی مہارت''، ''اہل زبان''، ''عجم'' وغیرہ کی بحثیں ہو رہی تھیں۔ اگر ایرانیوں کو اپنی زبان پر بے حد غرور تھا تو عربوں نے بطور خاص اپنی زبان کے بارے میں یہ خیال رائج کر رکھا تھا کہ ''عجم'' ہماری زبان کے مکمل ماہر نہیں ہو سکتے۔ ظاہر ہے کہ فارسی کی حد تک خسرو کو بھی یہ مسئلہ طے کرنا تھا کہ کیا ہندی الاصل شخص کو لسان پارسی کا درجہ حاصل ہو سکتا ہے؟ خسرو کے دل میں حب الوطنی کا جذبہ بھی موج زن تھا اور

وہ اسی دیباچے میں اپنے ہندوستانی ہونے کا ذکر نہایت فخر کے ساتھ کرتے ہیں۔ (ترجمۂ ہٰذا، صفحہ ۱۱۲)، لہٰذا انھیں اس معاملے کا تصفیہ کرنے میں کچھ مشکل نہ ہوئی۔ دیباچے (ترجمۂ ہٰذا، صفحہ ۵۶ تا ۵۹) میں انھوں نے صاف صاف لکھا کہ سواد ہند اور بالخصوص دہلی کے شعرا ''تمام عالم کے نیک طبعوں سے بہتر ہیں۔'' انھوں نے مزید کہا:

> وہ صاحب انشا جس نے ہندوستان کے شہروں خصوصاً دہلی میں نشو نما پائی ہے، اہل انشا کی مستقل ہم نشینی کے بغیر، ہر طریقے پر جو اہل انشا بولتے ہیں، بات کہہ سکتا ہے اور سن بھی سکتا ہے اور نظم و نثر میں تصرف کرسکتا ہے......
>
> ہمارے بہت سے لوگوں نے عرب کا سفر کیے بغیر عربی زبان کو ایسی فصاحت کے ساتھ حاصل کیا ہے کہ عرب کے اہل بلاغت ان کی زباں دانی سے خوف زدہ ہو گئے اور انھیں اپنی زبان میں فصاحت و بلاغت کے کمال کے باوجود اتنا یارا نہ تھا کہ ہماری فارسی پر عبور حاصل کرتے۔
>
> طرفہ تماشا یہ ہے کہ ہمیں سب زبانوں میں شعر کہنے کا ملکہ حاصل ہے اور دوسروں میں سے کسی کو ہماری زبان میں شعر کہنے کا یارا نہیں ہے......ان عقلی دلائل کے مطابق جو اوپر بیان کیے گئے ہیں، دہلی کے نیک طبعوں کی طبیعت دنیا کے تمام طباعوں پر فائق ہے۔

ذرا ملاحظہ کیجیے کہاں خود اعتمادی کا یہ وفور و جوش اور کہاں غالب کا یہ کہنا کہ اہل ہند میں فیضی بھی مسلم الثبوت نہیں اور خان آرزو کے علی الرغم امام بخش صہبائی کی ''قول فیصل'' لکھ کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کہ خان آرزو نے شیخ علی حزیں پر جو اعتراضات کیے تھے وہ غلط تھے۔ اور آگے آئیے تو خود غالب کے بارے میں علامہ شبلی کا یہ قول ذہن میں آتا ہے کہ فارسی الفاظ و روزمرہ کے لیے غالب کا کلام سند نہیں۔ ذرا اور قریب آئیں تو ہمارے زمانے میں وحید مرزا جیسے خسرو شناس نے کہا کہ خمسۂ خسرو کے بارے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ وہ خمسۂ نظامی کی نہایت عمدہ نقل ہے۔ اور اگرچہ خسرو کہیں کہیں نظامی سے بڑھ گئے ہیں لیکن نقل، نقل ہی ہے، اصل کا درجہ نہیں حاصل کرسکتی۔ اس فکر کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ سبک ہندی کی فارسی شاعری جس میں سیکڑوں ہندیوں نے ایجاد و اختراع کے نئے نئے گل تراشے، خود ہم اہل ہند میں اتنی بے توقیر ٹھہری کہ علامہ شبلی نے اس بات پر افسوس کیا کہ ایک وقت میں لوگوں کا مذاق اتنا بگڑ گیا تھا کہ لوگ بیدل اور ناصر علی

سرہندی کے کلام پر سر دھنتے تھے۔ کیا یہ کہنا غلط ہوگا کہ اگر ہم نے امیر خسرو کے قول وفعل کی قدر کی ہوتی تو ایسے فیصلے نہ صادر ہوئے ہوتے؟

ایک مدت سے میری تمنا تھی کہ دیباچہ ''غرۃ الکمال'' کا ترجمہ ہو جاتا، لیکن کوئی مناسب شخص ذہن میں آتا نہ تھا جو اس کار مشکل کو بخوبی کر سکے۔ کبھی کبھی خیال آیا کہ کیوں نہ میں ہی اس بھاری پتھر کو اپنے ناتواں ہاتھوں سے اٹھانے کی کوشش کروں۔ لیکن ایک تو فرصت کی کمی، پھر فارسی انتہائی ادق (اگرچہ پر لطف) اور جو مطبوعہ متن میرے سامنے تھا اس کے بارے میں جگہ جگہ شک گذرتا کہ متن درست نہیں ہے، یا شاید میں ہی اسے حل کرنے سے قاصر ہوں۔ ایسے عالم میں جب محبی ومکرمی اسلم فرخی نے مجھے اطلاع دی کہ ہمارے دوست لطیف اللہ خان اس کار اہم کو انجام دے رہے ہیں تو دل بہت خوش ہوا کہ حبذا ایسے لوگ ابھی موجود ہیں۔ پھر مجھے حکم دیا گیا کہ اس ترجمے پر پیش لفظ بھی لکھوں۔ ہر چند کہ میں اس اکرام کا مستحق نہیں، لیکن امیر خسرو کے نام اور لطیف اللہ خان کے کام کے ساتھ میرا نام بھی ملحق ہو جائے، اس لالچ نے مجھے ہامی بھرنے پر مجبور کر دیا۔

زیر نظر ترجمے کے بارے میں صرف یہی کہہ سکتا ہوں کہ میں نے اپنی مختلف تحریروں اور خاص کر ''اردو کا ابتدائی زمانہ'' میں دیباچہ ''غرۃ الکمال'' کی عبارتیں ترجمہ کر کے استعمال کی ہیں، لیکن موجودہ مضمون میں دیباچے کے تمام اقتباسات میں نے لطیف اللہ خان کے ترجمے سے اخذ کیے ہیں یعنی میں نے لطیف اللہ خان کے ترجمے کو اپنے ترجمے پر ترجیح دی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ مجھے کہیں کوئی اختلاف نہیں، لیکن مجموعی حیثیت سے یہ ترجمہ اس قدر درست اور شگفتہ ہے کہ اس سے بہتر کا تصور ممکن نہ تھا۔ دوسری بات یہ کہ میں نے اس ترجمے کو اسی لطف کے ساتھ پڑھا جس لطف کے ساتھ میں امیر خسرو کا اصل دیباچہ پڑھا کرتا تھا۔ اللہ تعالیٰ ہمارے مترجم کو جزائے خیر دے اور ان کی اس سعی کو کامیاب اور مقبول بنائے تا کہ امیر خسرو کا کچھ حق ہم ادا کر سکیں۔

☆☆☆

میر کا معاملہ

محمد حسن عسکری نے ایک تقریر میں بڑی عمدہ بات کہی تھی کہ "لوگوں نے اردو کے ہر بڑے شاعر کی عظمت سے انکار کیا ہے، مگر میر کا منکر ڈھونڈنے سے ہی ملے تو ملے۔" انھوں نے اس بات کو آگے نہیں بڑھایا، ورنہ وہ اس سوال تک ضرور پہنچتے کہ ایسا کیوں ہے؟ میر میں ایسی کون سی خاص بات ہے کہ ناسخ کی طرح سب ہی کہتے ہیں کہ ۔

شبہ ناسخ ہے کسے میر کی استادی میں
آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں

خیال رہے کہ یہ مضمون کہ سبھی میری استادی کے قائل ہیں، میر کا ہے ۔

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے
معتقد کون نہیں میر کی استادی کا

(یعنی میر کی عظمت سے معاملے میں سبھی لوگ میر کے ہم خیال ہیں۔) اگر یہ کہا جائے کہ میر کی عظمت سے کسی نے انکار اس لیے نہیں کیا کہ انھیں خدائے سخن کہا جاتا ہے، تو یہ استدلال سراسر دوری (Circular) ہے کیونکہ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ میر کو خدائے سخن کہتے ہیں اس لیے کسی نے ان کی عظمت سے انکار نہیں کیا۔ ظاہر ہے کہ دونوں بیانات محتاج ثبوت ہیں اور ان میں دعوے کو دلیل سمجھ لیا گیا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ میر کا کلام ہر زمانے میں مقبول رہا ہے تو بھی کوئی دلیل نہیں بنتی۔ مقبول تو ان شعرا کا بھی کلام رہا ہے، اور ہے جن کی عظمت کے منکرین بھی موجود ہیں۔ مثلاً اقبال کے کلام کی مقبولیت میں کوئی شک نہیں، لیکن ان کے منکرین ہر زمانے میں رہے ہیں، کبھی اکا دکا اور کبھی کثیر تعداد میں۔

جس تقریر کا میں نے ابھی ذکر کیا، اس میں محمد حسن عسکری نے اردو غزل اور فارسی غزل

کے حوالے سے کچھ بہت بنیادی باتیں کہی تھیں۔ ان پر غور کیا جائے تو شاید اس سوال کا جواب ڈھونڈنے میں مدد ملے کہ میر کی عظمت کا اقرار سبھی نے کیا تو کیوں کیا؟

یہاں سب سے پہلا نکتہ تو یہ ہے کہ اردو غزل نے فارسی غزل کی مکمل تقلید نہیں کی، یعنی اردو کی غزل کو فارسی کا محض تتمہ یا ضمیمہ نہ سمجھنا چاہیے۔ اس غلط رجحان کی ابتدا اٹھارویں صدی کی دلی میں فارسی پرستی کے جوش کے باعث پڑی، بلکہ ایک مدت تک تو دلی والوں نے ''ریختہ'' اور ''غزل'' میں فرق کیا، یعنی ''غزل'' سے وہ مراد لیتے تھے فارسی غزل، اور ہندی (یعنی آج کے معنی میں اردو) غزل کو وہ ''ریختہ'' سے تعبیر کرتے تھے۔ چنانچہ قائم چاندپوری کے مشہور بلکہ صحیح معنوں میں بدنام شعر میں ''غزل'' اور ریختہ'' کا وہی مطلب ہے جو میں نے اوپر بیان کیا۔

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بزبان دکنی تھی

قائم کے اس شعر کی تاریخ متعین کرنا مشکل ہے، اغلب ہے کہ یہ شعر ۱۷۵۰ تا ۱۷۶۰ کی دہائی میں کہا گیا ہو۔ مصحفی کا مندرجہ ذیل شعر ان کے آٹھویں دیوان میں ہے جس کی تاریخ ۱۸۲۰ کے کچھ بعد کی متعین کی گئی ہے، (مصحفی کا انتقال ۱۸۲۴ میں ہوا۔)۔

مصحفی ریختہ کہتا ہوں میں بہتر ز غزل
معتقد کیونکے کوئی سعدی و خسرو کا ہو

مصحفی کے اس مقطعے سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ انیسویں صدی کی پہلی دہائی تک بھی دلی والے فارسی کی ہی غزل کو ''غزل'' کے نام سے سرفراز کرتے تھے۔ لیکن مصحفی کے شعر میں خودستائی اور در مدح خود کے علاوہ ایک طرح کی شکایت بھی ہے کہ یار لوگ اب بھی اردو کو نقلی اور فارسی کو اصلی مال قرار دے رہے ہیں، جبکہ میں نے ''ریختہ'' کو فارسی سے بڑھا دیا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی خاطر نشیں رہے کہ یہاں وہ دو نام لاتے ہیں (سعدی و خسرو)، یہ دونوں فارسی کے مسلم الثبوت بڑے شاعر ہیں، لیکن ان میں سے ایک ہندوستانی ہے یعنی وہ یہ بھی کہنا چاہتے ہیں کہ ''غزل'' (یعنی فارسی غزل) بھی ساری کی ساری ایرانیوں کی جاگیر نہیں ہے۔

بہرحال، مصحفی کا آٹھواں دیوان مدت مدید تک عرصۂ خفا میں رہا اور لوگوں کو یہ بات نہ

معلوم ہو سکی کہ مصحفی نے خود کو سعدی و خسرو سے بڑھ کر بتانے میں صرف ڈینگ نہیں ہانکی تھی، بلکہ میر کی پچھتر برس پرانی بات کا جواب بھی دیا تھا کہ ریختہ کی شاعری وہ شاعری ہے جو زبان اردوے معلاے شاہجہاں آباد میں ہو، اور بطرز فارسی ہو، یعنی مصحفی یہ کہہ رہے تھے کہ ہم (ریختہ والوں) نے اپنی راہ الگ نکالی ہے، یا کم از کم اپنا تشخص الگ قائم کیا ہے، ہم فارسی کا دم چھلا نہیں ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ مصحفی کا یہ دیوان اور ان کا یہ شعر اگر متداول بھی ہو جاتا تو بھی ہم لوگوں کو فرق نہ پڑتا۔ یہ بات ہماری تنقید میں کسی نہ کسی مفہوم میں بہر حال عام رہی کہ اردو کی غزل محض ''ریختہ'' (پڑی گری) ہے جب تک وہ ''غزل طور'' (فارسی کے طرز و انداز کی) نہ ہو۔ محمد حسن عسکری اسی غلط رائے کے خلاف ہمیں متنبہ کر رہے تھے جب انھوں نے متذکرہ بالا تقریر میں کہا کہ اردو شاعری نے فارسی کی آواز سے آواز نہیں ملائی اور ''ممکن ہے یہ مجبوری یا ناکامی بھی ہو، لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہمارے شاعروں نے آواز سے آواز ملانے کی پوری کوشش ہی نہ کی ہو۔'' یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ عسکری جب ''آواز سے آواز'' ملانے کی بات کرتے ہیں تو وہ فارسی کے مضامین، استعاروں اور تلمیحات کی بات نہیں کرتے۔ وہ جانتے ہیں کہ یہ اوپری چیزیں ہیں۔

یونانی المیہ کی ظاہری رسومیات کی سخت پابندی کے باوجود ملٹن نے ''شمسون مبارز'' (Samson Agonistes) کے روپ میں انگریزی ہی ڈراما تخلیق کیا۔ یونانی تو شاید اسے ڈراما ہی نہ تسلیم کرتے۔ اور یونانی مضامین اور استعاروں کو استعمال کر کے ٹامس گرے (Thomas Gray) کی ''بطرز پنڈار'' نظمیں (Pindaric Odes) یونانی نہیں ہو گئیں۔ لہٰذا وہ اردو اور فارسی شاعری کی بنیادی روح میں اختلاف کی بات کرتے ہیں۔ عسکری کہتے ہیں کہ اردو کے ادیب ''کی روحانی کاوش کا مرکز دوسرا تھا۔''

اس نکتے کی تفصیل عسکری نے ان لفظ میں لکھی ہے: ''اردو شاعری اور اردو نثر دونوں میں روزمرہ کی معمولی زندگی کا احساس بہت قوی ہے۔ اس کی شہادت میر، مصحفی، درد کے کلام میں مل سکتی ہے اور ''باغ و بہار'' اور ''طلسم ہوش ربا'' میں بھی۔ روزمرہ کی زندگی کے احساس سے پیچھا چھڑانا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ خالص جذبے کو اپنانا ان سے ممکن نہیں تھا۔ وہ جذبے کو اس کے دور دراز مناسبات، متعلقات اور پس منظر سے الگ نہیں کر سکتے۔'' دوسرے الفاظ میں، اردو کا

شاعر رسومیات کا کتنا ہی پابند کیوں نہ ہو، اور لگے بندھے مضامین میں نئے نئے پیوند اور پہلو لگانے کا کتنا ہی شائق ہو، لیکن وہ دنیا کو، اس کی بظاہر معمولی چیزوں کو بھی وہی اہمیت دیتا ہے جو بالعموم مابعد الطبیعیاتی، ماورائی، یا ''آفاقی'' چیزوں کے لیے مختص رکھی جاتی ہے۔ لیکن اس کا مطلب تیسرے درجے کی اضافیت (Relativism) نہیں کہ تمام چیزیں برابر ہیں، صحت اور اہمیت کے اعتبار سے ہر چیز اپنی اپنی جگہ خوب ہے۔ آپ بھی ٹھیک، ہم بھی ٹھیک۔ چلیے جھگڑا ختم ہوا۔ یہ رویہ تو ذہنی دیوالیہ پن یا بددیانتی کا آئینہ دار ہے۔ ''معمولی'' اور ''مابعد الطبیعیاتی'' چیزوں میں برابر کی اہمیت ثابت کرنے کے لیے آپ کو دکھانا پڑے گا کہ ''معمولی'' باتوں سے بھی بڑے بڑے نتائج نکالے جاسکتے ہیں اور بعض اوقات ''بڑی'' باتوں کے معنی اسی وقت ظاہر ہوتے ہیں جب انھیں معمولی، روزمرہ زندگی میں اٹھنے والی، چھوٹی موٹی اشیا و کوائف کے تناظر میں رکھا جائے۔

میر کے دیوان اول سے حسب ذیل شعر محمد حسن عسکری نے اپنے ایک اور مضمون (مطبوعہ ۱۹۴۷) میں نقل کیا ہے۔

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے
رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

عسکری صاحب نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ ایسا شعر تخیل اور شعریت کی انتہائی بلندیوں ہی پر پہنچ کر کہا جاسکتا ہے اور اس شعر میں جو المیہ ہے، وہ رونے کے ذکر سے نہیں، بلکہ رومال کے ذکر سے ہے۔ بات بالکل صحیح ہے۔ لیکن عسکری صاحب اس بات کو شاید نظر انداز کر گئے تھے کہ رومال کا مضمون میر سے بہت پہلے ولی باندھ چکے تھے۔ ولی کا شعر ہے۔

نہ پوچھو عشق میں جوش و خروش دل کی ماہیت
برنگ ابر دریا بار ہے رومال عاشق کا

اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کا شعر ولی کے شعر سے بڑھا ہوا ہے۔ ولی نے مضمون نیا نکالا، پھر بہت سجا کر شعر کہا۔ مناسبت الفاظ غضب کی ہے۔ جوش، خروش، ماہیت، رنگ، ابر و دریا، دریابار، تمام لفظ آپس میں گتھے ہوئے ہیں اور معنی و انسلاکات کی نئی دنیا ہیں ہمارے سامنے

لا رہے ہیں۔ لیکن ولی کو اولیت کا شرف ہونے کے باوجود ان کے شعر میں وہ انسانی پہلو نہیں ہے جس نے میر کے شعر کو اس قدر بلند رتبہ کر دیا ہے۔ بجا کہ رومال کا مضمون ولی نے دریافت کیا، لیکن رومال کو ابر دریا بار کے رنگوں میں تر دکھانا رسومیاتی معاملے کو مبالغے یعنی استعارے کے عالم میں ڈال دیتا ہے۔ یہ بجائے خود ایک کارنامہ ہے لیکن میر اس سے بڑا کارنامہ انجام دیتے ہیں کہ استعارے کے عالم کو روزمرہ کے عالم میں ڈال دیتے ہیں۔ رومال کا ''دو دو دن تک'' تر رہنا کس قدر گھریلو اور مانوس بیان ہے۔ مبالغہ ہے لیکن مبالغہ معلوم نہیں ہوتا، خاص کر جب ''رونے بیٹھتا ہوں'' کہا جا رہا ہے، یعنی جہاں بہت سے کام ہیں وہاں رونا بھی ایک کام ہے۔ کبھی ہم کوئی کام انجام دیتے ہیں، کبھی کوئی کام کرنے بیٹھ جاتے ہیں۔ یہ انسانی المیے کی وہ منزل ہے جہاں عشق کی ناکامیاں اور مایوسیاں دنیا کے روزمرہ، عام بلکہ عامیانہ کاموں میں گھل مل جاتی ہیں، حل ہو جاتی ہیں۔ یہ کوئی چھپ چھپ کے رونا نہیں ہے جو حسرت موہانی نے ہمیں سکھایا تھا۔ میر جس دنیا سے ہمیں روشناس کراتے ہیں وہاں عشق زندگی کی ظاہر و باہر حقیقت ہے۔ یہاں عشق ایسا کام نہیں جو شرمندہ ہونے یا احساس گناہ میں مبتلا ہو کر گھٹ گھٹ کر مرنے پر مجبور کرے۔

مندرجہ بالا تجزیے کی روشنی میں دیکھیں تو میر کے رونے میں مقامی اور آفاقی حقیقتیں ایک ہونے لگتی ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار پر غور کریں۔

کہاں تک بھلا روؤگے میر صاحب
اب آنکھوں کے گرد اک ورم دیکھتے ہیں

....

آنکھوں نے میر صاحب و قبلہ ورم کیا
حضرت بکا کیا نہ کرو رات کے تئیں

....

بکائے شب و روز اب چھوڑ میر
نواح آنکھوں کا تو ورم کر گیا

اس شعر کے ساتھ اسی غزل کا یہ شعر بھی دھیان میں رکھیں تو معلوم ہوگا کہ میر نے عشق

کی حقیقت کو عام انسان کی دسترس سے کس قدر نزدیک کر دیا ہے۔

مرے مزرع زرد پر شکر ہے
کل اک ابر آیا کرم کر گیا

عشق ایسا تجربہ ہے بلکہ ایسی زندگی ہے جو معمولی معمولی سیکڑوں زندگیوں پر بھاری ہے۔ اس کے نشیب وفراز، اس کے بلند و پست، اس کا قبض وانبساط یہ سب کئی کئی تجربات و حوادث کا آئینہ ہیں۔ لیکن انسان ہی یہ عشق جھیلتے اور بھوگتے ہیں۔ فرشتوں کا یہ کام نہیں۔ عشق انسانی حقیقت ہے اور میر اسے انسان کی طرح برتتے اور اسی میں جیتے اور مرتے ہیں۔ اوپر جو شعر میں نے نقل کیا اس کے ٹھیک اوپر مندرجہ ذیل شعر ہے۔

شب اک شعلہ دل سے ہوا تھا بلند
تن زار میرا بھسم کر گیا

قافیے کی شوکت دیدنی ہے لیکن یہ بھی دیکھیے کہ بظاہر اختلاف کے باوجود دونوں اشعار میں اتحاد کتنا ہے۔ دل سے وہ شعلہ اٹھا جس نے تن ضعیف وزار کو بھسم کر دیا اور آسمان سے کہیں گھومتا پھرتا ایک ابر آیا جس نے اس زرد خشک کھیتی کو نہال کر دیا۔ فرق صرف یہ ہے کہ ابر کا آنا اور نہال نہال کرنا، ''کرم'' تھا اور دل سے اٹھنے والا شعلہ گھر کا بھیدی تھا، اسے تو دل کو بھسم کرنا ہی تھا۔ تو یہ سب معاملات ایک ساتھ ہوتے رہتے ہیں اور ہم انسانوں کا وجود، بلکہ ہمارا انسان پن، انھیں کا مرہونِ منت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ۔

میر خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے
یار موافق مل جاوے تو لطف ہے چاہ مزا ہے عشق

اس کے باوجود یا شاید اس کے سبب، عشق کو میر نے عام کاروبار زندگی کے درجے پر ممکن کر دیا۔ یار اگر موافق نہ ہو تو زندگی زیادہ مشکل گزرتی ہے لیکن جگر چاکی اور ناکامی خود برابر ہیں انسان کی عام زندگی کے، چاہ کے لطف اور عشق کے مزے ہونے کے باوجود۔

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

دل خراشی و جگر چاکی و خوں افشانی
ہوں تو ناکام پہ رہتے ہیں مجھے کام بہت

اب شاید یہ بات کچھ صاف ہونے لگی ہوگی کہ زندگی کی عام باتوں میں المیاتی قوت اور ماورائی معنی دیکھ لینے کا عمل میر کے یہاں کس طرح ظہور پذیر ہوتا ہے اور اب یہ نکتہ بھی روشن ہونے لگا ہوگا کہ اردو کا شاعر، خاص کر میر کے درجے کا شاعر، صبح وشام کی معمولہ زندگی کو کس طرح اور کن معنی میں اپنے شعر میں ساتھ لے کر چلتا ہے۔ ہم لوگ اپنے گرداگرد پھیلی ہوئی سچائیوں سے زیادہ گردو پیش کے مناظر کے دلدادہ رہے ہیں۔ ہماری نظر میں نظیر اکبرآبادی ایسے شاعر ہیں جو ''عام زندگی'' کی عکاسی کرتے ہیں۔ ہم لوگ ''میلے ٹھیلے'' کے ذکر کو عام زندگی کا ذکر سمجھتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ میلہ ٹھیلہ عام زندگی کا حصہ نہیں، تماشا ہے جو کبھی ہوتا ہے تو کبھی نہیں ہوتا۔ اس کے موسم ہیں، وقت ہیں، ٹھکانے ہیں۔ یہ سب چیزیں بھی حقیقی ہیں، لیکن یہ عام زندگی کا چھوٹا سا حصہ ہیں، روز کے معاملے نہیں۔ ہر روز عید نیست کہ حلوا خورد کسے، اسی لیے کہا گیا تھا۔

میر نے جس طرح روزمرہ، بول چال کی زبان کو شعر کی زبان کا رتبہ بخش دیا تھا، اسی طرح انھوں نے روزمرہ کی بے رنگ زندگی کو مابعد الطبیعیاتی اور ماورائی دنیاؤں کے عالم میں بدل دیا۔

لے جایئے میر اس کے دروازے کی مٹی بھی
اس دردِ محبت کی جو کوئی دوا جانے

....

ناصح نہ روئیں کیونکہ محبت کے جی کو ہم
اے خانماں خراب ہمارے تو گھر گئے

....

جو ایسا ہی تم ہم کو سمجھے ہو سہل
ہمیں بھی یہ جینا ہے دشوار سا

....

دکھاؤں متاع وفا کب اسے
لگا واں تو رہتا ہے بازار سا

....

کس کی خوبی کے طلبگار ہیں عزت طلباں
خرتے بکنے کو چلے آتے ہیں بازار کے بیچ

....

پاؤں چھاتی پہ میری رکھ چلتا
یاں کبھو اس کا یوں گذارا تھا

....

مل اہل بصیرت سے کچھ وے ہی دکھادیں گے
لے خاک کی کوئی چٹکی اکسیر بنادیں گے

یہ معمولی شعر نہیں ہیں لیکن کلیات میر میں یہ معمولی ہیں اور انھیں کی مدد سے اندازہ لگانا چاہیے کہ جہاں مناسبت اور رعایت، رمز و کنایہ، معنی پروری، طنز و اشارہ کا یہ وفور معمولی اشعار میں ہو، وہاں عالی رتبہ شعروں کا کیا رنگ ہوگا؟ لیکن یہ شعر یہاں میں نے کسی اور مطلب سے نقل کیے ہیں۔ آپ ملاحظہ کریں کہ ان شعروں میں عام زندگی کے معاملات، رہن سہن، بات چیت، بحث و مباحثہ، خرید و فروخت، تنگی و فراخی کو مضمون بنایا گیا ہے یا مضمون کو ان کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ اشعار میں نے کچھ تو حافظے سے اور کچھ کلیات کے ورق الٹ پلٹ کر حاصل کیے ہیں۔ اٹھارہویں صدی کے بعض شعرا کے کلیات میں اس رنگ و کیفیت کے اشعار ملیں گے، مگر میر سے کم۔ اور بعد کے شعرا کے یہاں تو میدان خالی ہی ملے گا۔ مصحفی اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے درمیان پُل کی طرح ہیں۔ ان کے یہاں بھی یہ رنگ مل جائے گا لیکن اتنے تنوع کے ساتھ نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ میر کو جتنی اور جیسی دلچسپی اس بظاہر سادہ اور سرسری، غیر دانشورانہ، غیر تعقلانہ زندگی اور اس کے مظاہر سے ہے، وہ کسی اور شاعر کو نہیں۔ اور اس زندگی اور اس کے مظاہر سے جتنے معنی میر نے نکالے ہیں وہ کسی اور کے بس کی بات نہ تھے۔

میر کے نام نہاد ''بہتر'' نشتروں کا ذکر بہت کیا گیا ہے اور افسوس کہ یہ ذکر اب بھی کہیں کہیں سننے میں آجاتا ہے۔ بھلا ستر برس کی مشق سخن، علم و فضل و تجربہ، غور و تفحص اور آخری عمر تک شعر گوئی کی صلاحیت ویسی ہی برقرار رہنا جیسی کہ اوائل ریعان میں تھی، ان سب کو بہتر نشتروں میں کون سمیٹ سکتا ہے؟ اپنے سرمایے کی جو ناقدری ہم نے روا رکھی ہے اور تاریخ کو ہم جس طرح جھٹلاتے رہتے ہیں اس کا نتیجہ یہی ہونا تھا کہ ہم نے اپنے سب سے بڑے شاعر کی کائنات کو ہفتاد و دو ابیات میں محصور سمجھ لیا۔ بہتر نشتروں کے ایک دو مجموعے بھی میری نظر سے گذرے ہیں۔ یہی محسوس ہوا کہ ان بزرگوں نے بہتر نشتر ڈھونڈنے کا کام کسی فرض کی طرح نبھایا ہے لیکن یہ بات میری سمجھ میں نہیں آئی کہ اس قدر مارے باندھے انداز میں تو وہی فرض نبھایا جاتا ہے جس میں ہمارا دل نہ ہو، بس عقیدہ ہو، جیسے ہم میں سے اکثر کے لیے ٹھنڈے ٹھار موسم میں فجر کی نماز کے لیے اٹھنا اور سرد پانی سے وضو کرنا۔ معلوم ہوا بہتر نشتروں کا تصور عقیدہ بن کر ہمارے شعور میں جاگزیں ہو گیا ہے۔

مثال کے طور پر فاضل مشہدی صاحب نے میر کے بہتر نشتروں کا ایک مجموعہ ۱۸۳۷ یا ۱۸۳۸ میں شائع کیا۔ جو نسخہ میرے سامنے ہے اس پر طباعت کی تاریخ نہیں پڑی ہے لیکن مصنف کے دیباچے کی تاریخ ۲۳/اکتوبر ۱۹۳۷ درج ہے۔ اس کتاب میں تین شعر ایسے ہیں جو مجھے میر کے کلام میں کہیں نہیں ملے، لہٰذا انتخاب میں بہتر کی جگہ انہتر ہی شعر رہ گئے۔ یہ سب شعر نشتر ہیں کہ نہیں اور اگر نشتر ہیں تو نشتر آبدار ہیں کہ نہیں؟ ان سوالوں کو نظر انداز کرتے ہوئے اشعار کی شرحیں دیکھتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ اشعار، یا مضمون کے ''نیچرل'' ہونے کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ پھر ظاہر ہے کہ اس انتخاب میں میر کے ساتھ کتنا انصاف کیا ہوگا۔

یہ بات یہاں میں نے کئی وجہوں سے اٹھائی ہے۔ ایک تو یہ کہ آپ کے انتخاب میں بہتر شعر ہوں یا سات ہزار دو سو شعر ہوں، کوئی انتخاب میر کی وسعت اور ان کی کیف و کم کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ انتخاب کنندہ چاہے کتنا ہی دیانت دار کیوں نہ ہو، اپنے تعصبات سے بوجہ اکمل دامن کشاں نہیں ہو سکتا۔ پھر ایک بات یہ ہے کہ گذشتہ سوسوا سو برس سے ہمارے عام اساتذہ اور اصحاب رائے کا تعصب ''نیچرل شاعری'' کی پوری موافقت میں اور

کلاسیکی شاعری کی مکمل شرح ہو سکا ... میں کام کرتا رہا ہے۔ یہ خیال غلط ہے کہ میر انتخاب کے شاعر ہیں۔ انتخاب کے شاعر نظیر اکبر آبادی اور مصحفی اور آتش و ذوق ہیں۔ غالب بھی انتخاب کے شاعر ہیں۔ ان سب شعرا کو انتخاب سے فائدہ پہنچے گا یا پہنچ چکا ہے۔ غالب کی مثال سامنے کی ہے۔ میر انیس اور اقبال کی طرح میر کلیات کے شاعر ہیں۔

یہاں میر انیس کے ذکر سے آپ کو تعجب نہ ہونا چاہیے۔ افسوس کہ انیس کے تمام کلام کا تسلی بخش طرح متعین اور مدون نہیں ہوا۔ لیکن جو بھی مرثیہ میر انیس کا آپ پڑھیں، آپ کو محسوس ہوگا کہ کسی نہ کسی وجہ سے مرثیہ انیس کے ان تمام مرثیوں سے مختلف ہے جو آپ پڑھ چکے ہیں اور مختلف ہونے کی وجہ صرف یہ نہیں ہے کہ اس میں گذشتہ مرثیوں سے مختلف کردار یا روایات کو پیش کیا گیا ہے۔ میر کا بھی یہی معاملہ ہے کہ ان کے کسی شعر کے بارے میں آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ بیکار ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہوگا کہ ایک شعر واہیات معلوم ہوگا لیکن جب اسے غزل میں رکھ کر دیکھیں گے تو گردوپیش کے اشعار کی وجہ سے اس میں کوئی نہ کوئی معنویت نظر آجائے گی۔ کبھی کبھی (بلکہ شاید اکثر) ایسا ہوگا کہ ایک شعر انتہائی زبردست معلوم ہوگا لیکن آپ جب اسے غزل یا دیوان میں رکھ کر دیکھیں گے تو گردوپیش ایسے بہت سے شعر ملیں گے جو اس سے ذرا انیس یا ذرا بیس ہوں گے اور جو شعر تنہا آپ کو بے حد غیر معمولی لگ رہا تھا اب تاروں کے جھرمٹ میں ایک تارا دکھائی دے گا اور پھر آپ کو اس بات پر تعجب ہوگا کہ دیوان یا کلیات کا مطالعہ کرتے وقت وہ شعر آپ سے نظر انداز ہو گیا تھا۔

ایک مدت ہوئی میں نے لکھا تھا کہ میر کے خراب شعر بھی اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ میر ہی کی طرح کے خراب شعر ہیں۔ ہما شما کی طرح کے خراب شعر نہیں ہیں۔ محمد حسن عسکری نے ایک اور بات کہی تھی کہ میر کے خراب شعر کے بارے میں بھی غور کر لینا چاہیے کہ شاعر نے اس میں دنیا کا کون سا تجربہ، زندگی کے بارے میں کون سی بات رکھ دی ہے؟ عسکری صاحب کا نکتہ درست تو ہے لیکن ہمیں بہت دور تک نہیں لے جاتا کیونکہ اٹھارہویں صدی کے کم و بیش ہر اردو شاعر نے زندگی کے براہ راست تجربے پر مبنی باتیں کثرت سے کہی ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ میر کے بہت سے شعر آج کے مذاق پر گراں گذرتے ہیں۔ (یہ بات دیگر ہے کہ آج کے لوگوں کا مذاق

انگریزی سے متاثر ہے، اس معنی میں کہ لفظ سے زیادہ خیال پر زور دینا ہم نے بزعم خود مغرب سے سیکھا ہے)۔ خیر تو جب ہم اس سوال کا جواب ڈھونڈیں کہ میر کے کون سے شعر آج کے مذاق کو ناگوار ہیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ یہ سب شعر وہ ہیں جن کا مضمون نئے مذاق پر بار ہوتا ہے، یعنی آج کے لوگ میر کے ان شعروں کو ناپسند کرتے ہیں جو ان کے خیال میں سفیہانہ، یا عامیانہ یا پیش پا افتادہ مضامین پر مبنی ہیں یا ان میں رعایت لفظی یا تصنع ہے۔ بلکہ سچ پوچھیے تو رعایت لفظی اور تصنع والی بات بھی مضمون کی ہی مناسبت میں ہے کیونکہ جن اشعار کا مضمون لوگوں کو پسند آتا ہے ان میں اگر رعایت (یا بقول بعض تصنع) وغیرہ بھی ہو تو آج کے لوگ اسے نظر انداز کر دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل شعر کے دونوں مصرعوں میں ''دیکھنا'' کو بطریق ایہام برتا گیا ہے۔ لیکن اس شعر کو سب پسند کریں گے اور شاید ہی کوئی اعتراض کرے گا کہ اس شعر میں ایہام جیسی ''قبیح'' صنعت استعمال ہوئی ہے۔

سنتے تھے کہ جاتی ہے ترے دیکھنے سے جاں
اب جان چلی جاتی ہے ہم دیکھتے ہیں ہائے

اب ایک اور شعر دیکھیے۔ آج شاید ہی کوئی ایسا ہو جو اسے دیکھ یا سن کر لاحول نہ پڑھے۔

یاں پلیتھن نکل گیا واں غیر
اپنی ٹکی لگائے جاتا ہے

سبھی کہیں گے، صاحب کیا پست مضمون ہے اور کیسی بھونڈی رعایت لفظی ہے، ''پلیتھن'' اور ''ٹکی'' کتنا برا معلوم ہوتا ہے وغیرہ۔ لیکن واقعہ تو یہی ہے کہ رعایت اس لیے بری لگ رہی ہے کہ مضمون ہمارے من پسند نہیں۔ اب ذرا رک کر مزید غور کریں۔ کیا ضرور ہے کہ اسے عاشق صادق کی ناکامی اور نارسائی اور رقیب بوالہوس کی کامیابی اور رسائی پر مبنی ''دردناک'' شعر قرار دیا جائے؟ یہ شعر مزاحیہ بھی تو ہو سکتا ہے اور اگر اسے مزاحیہ قرار دیں تو اس حیثیت میں اس کے دو پہلو ہیں۔ ایک تو بمعنی آفرینی کا پہلو ہے کہ ''پلیتھن نکل جانا'' بمعنی ''برا حال ہونا'' اور ''پلیتھن پکانا'' بمعنی ''تباہی کا سامان کرنا، یا تباہ کر ڈالنا'' ہیں اور ''ٹکی لگانا'' بمعنی ''تعلق قائم کرنا، مطلب حاصل کرنا'' ہے۔ لہذا دونوں محاوروں کو مزاحیہ رنگ میں برتا گیا ہے۔ اور دوسرا پہلو خود مع

ہنسنے کا ہے کہ اپنی زبوں حالی بیچارگی اور نارسائی کے مقابلے میں رقیب کی کامگاری، جو ان کا پیشہ ہے، اس طرح بیان کیا گیا ہے گویا یہ بات موجب ظرافت ہو۔

اب وہی بات سامنے آتی ہے کہ میر کے خراب شعر بھی ہیں تو وہ میر ہی کی طرح کے ہیں۔ مثلاً میر کے یہاں ڈھیلی، سست بندش والا شعر ایک نہ ملے گا۔ نہ ہی میر کے پورے کلیات میں آپ کو دولخت شعر ملے گا، نہ ایسا شعر ملے گا جس میں ایک مصرع بہت عمدہ ہو اور دوسرا بہت پھسپھسا ہو۔ اسی طرح بھرتی کے الفاظ میر کے اکا دکا شعر (خاص کر غزل کے شعر) میں ملیں تو ملیں۔ اس کے لیے آپ کو بہت کاوش کرنی ہوگی۔ میر کے یہاں آپ کو کمزور یا نامناسب استعارے اور تشبیہیں نہیں ملیں گی اور ٹھیس یا روانی سے عاری بلکہ کم روانی والا شعر تو میر کے یہاں آپ کو ساری عمر کی تلاش کے بعد بھی نہ ملے گا۔ کہنے کو تو یہ بات آسانی سے کہہ دی جاتی ہے کہ میر کے یہاں پست و بلند بہت ہے لیکن اس بات پر توجہ نہیں ہوتی کہ خالص فن شعر کے اعتبار سے دیکھیں تو میر کا شعر خال خال ہی ایسا ہوگا جسے عیب دار کہا جا سکے اور ان عیب دار شعروں میں بھی بعض ایسے ہوں گے جن میں سقوط عین یا سقوط ہائے ہوز ہے، جو اس زمانے میں اگر عام نہیں تو جائز تھا۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں جو خوبی کے معیار تھے ان میں سے کچھ کو ہم نے جدید فیشن کے زیر اثر ترک کر دیا یا یوں کہیں کہ اپنے احساس شعر سے خارج کر دیا۔ اپنے کچھ نئے معیار بھی ہم نے میر اور میر ہی کیوں تمام کلاسیکی شعرا پر جاری کر دیے۔ فاضل مشہدی ہزار سادہ رہے ہوں لیکن وہ بھی اس حقیقت سے واقف تھے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ میر کے زمانے میں تو "اشعار عموماً محاورہ بندی، ایہام گوئی، درستی زبان" پر مبنی کہے جاتے تھے، مگر آج جس بات پر لوگ جان دیتے ہیں وہ نیچرل شاعری ہے۔" لہٰذا ہم لوگوں نے میر کو اپنے معیاروں پر جانچا اور اس کارگزاری سے میر کا کچھ نقصان تو ہوا لیکن زیادہ نقصان ہم ہی لوگوں کا ہوا۔ میر کا تو نقصان صرف اتنا ہوا کہ سو برس سے ان کے بارے میں یہ جھوٹ مشہور ہو گیا کہ ان کا بہت سارا کلام "پست" (یعنی نیچرل شاعری اور "حقیقت نگاری" کے معیاروں سے ساقط) ہے۔ اس افواہ کو تقویت ایک اور افواہ سے ملی کہ شیفتہ جیسے جید آدمی نے میر کا محاکمہ یوں کیا کہ "پستش بغایت پست و بلندش بسیار بلند۔" شیفتہ نے لکھا تو یہ تھا (اور وہ بھی آزردہ کے حوالے سے) کہ "اعلیٰ

اگر چہ اندک پست اما بلندش بسیار بلند'' (ملاحظہ ہو ''گلشن بیخار'' مطبوعہ دہلی ۱۸۴۳، صفحہ ۱۴۹) لیکن افواہ جتنی جھوٹی ہو اتنی ہی توانا اور دیرپا ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ آج اگر چہ آزردہ/شیفتہ کا صحیح قول بار بار نقل کیا جاچکا ہے، پھر بھی عام خیال یہی ہے کہ شیفتہ نے میر کے بارے میں ''پستش بغایت پست'' لکھا ہے۔

جیسا کہ میں نے اوپر کہا میر کے بارے میں غلط تنقیدی رائے کی شہرت نے میر کو ذرا ہی سا نقصان پہنچایا۔ ''پستش بغایت پست'' کی شہرت کے باوجود میر بہر حال خدائے سخن کی مسند پر متمکن رہے اور عینی طور پر دیکھیے تو ان کے کلام کا رتبہ اس رائے کی وجہ سے پست تو ہوا نہیں وہ تو وہیں کا وہیں کلیات میں محفوظ اور کسی اچھے شعر فہم کا منتظر رہا۔ لیکن ہم لوگوں کا نقصان بہت زیادہ ہوا۔ ایک تو یہ کہ ہم نے میر کے بہت سے اشعار کو سمجھا ہی نہیں اور بہت سے اشعار کو غلط سمجھا۔ ہمارا سب سے بڑا نقصان یہ ہوا کہ رطب و یابس کی کثرت اور کلیات کی طوالت کے (بے بنیاد لیکن حقیقی) خوف کے سبب ہم لوگوں نے میر کا کلیات پڑھا ہی نہیں اور اس طرح ان کے بہت سے نہایت عمدہ شعر (یعنی ایسے شعر جن کا جادو ہمارے تعصب کے باوجود سر پر چڑھ کر بولتا) ہماری نظر سے اوجھل رہے۔ ناصر کاظمی کے بارے میں کہتے ہیں کہ جب وہ میر کے اشعار اپنے احباب کو سناتے تو لوگ متعجب ہو کر پوچھتے کہ یہ شعر کون سے انتخاب میر میں ہے؟ اثر لکھنوی، محمد حسن عسکری، سردار جعفری اور خود ناصر کاظمی کے انتخابات نے میر کے بارے میں صحیح تر تنقیدی رویوں کو پروان چڑھانے میں مدد کی لیکن انتخاب پھر انتخاب ہے اور میر بہر حال کلیات کے شاعر ہیں۔ یہاں یہ بات تسلیم کرنی چاہیے کہ میر کا کوئی اچھا کلیات بھی بازار میں نہ تھا جس سے شائقین مستفید ہو سکتے۔ ہمیں ظل عباس عباسی مرحوم کا احسان مند ہونا چاہیے کہ انھوں نے غزلوں کا بڑی حد تک معتبر کلیات ۱۹۶۸ میں علمی مجلس دہلی سے شائع کیا۔ اسی کو مزید اصلاح و درستی کے بعد ترقی اردو بورڈ، حکومت ہند (اب قومی کونسل برائے فروغ اردو) نئی دہلی نے چھاپا اور اب اس کا نیا ایڈیشن مزید تصحیح و اضافے کے بعد آپ کے ہاتھوں میں ہے۔

اب اس سوال پر کچھ مزید غور ہو سکتا ہے کہ میر نے ہر کس و ناکس سے اپنی عظمت کا لوہا کیونکر منوایا؟ ایک بات تو یہی ہے کہ ''خدائے سخن'' کا خطاب جو انھیں جمہور اردو نے نئے زمانے

کے پہلے عطا کیا تھا، وہ بہرحال قائم رہا۔ کسی نے اس بات میں شک کیا ہو تو کیا ہو کہ میر خدائے سخن واقعی ہیں کہ نہیں؟ لیکن میر ہمارے عظیم شاعر ہیں، اتنا تو انھوں نے تسلیم کیا جو میر کو خدائے سخن ماننے میں تردد رکھتے ہیں۔ لیکن یہ بات تو ادبی تہذیب اور ادبی معاشرے کی نفسیات سے تعلق رکھتی ہے۔ اور خدائے سخن والی دلیل میں دور لازم آتا ہے، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ لہٰذا کیا کوئی معروضی باتیں بھی میر کی عالمگیر مقبولیت کے سلسلے میں کہی جا سکتی ہیں؟

تو یہاں پہلا نکتہ تو یہ ہے کہ میر کے کلام کا انتخاب بنانے والوں کی ناانصافیوں یا تعصب کے باوجود یہ بات ظاہر اور ثابت رہی کہ روزمرہ کے معاملاتِ حیات کو برتنے کے ساتھ ساتھ عشق کی زندگی جینے سے جو سروکار میر نے رکھا اور چھوٹی چھوٹی باتوں سے بڑے مطالب میر نے جس طرح نکالے، وہ بات اوروں کے یہاں نہیں ہے اور اگر کسی کے یہاں ہے بھی (مثلاً میر اثر اور میر حسن کی غزلوں میں) تو اس تنوع اور رنگارنگی سے نہیں ہے۔ میر کا کلام پڑھیے تو لگتا ہے یہ باتیں اسی لیے خلق ہوئی تھیں کہ میر کے شعر میں انھیں جگہ ملے۔ مثلاً بابائے اردو مولوی عبدالحق کا انتخاب بہت اچھا نہیں ہے، اگرچہ یہ اولین اشاعت (۱۹۳۷) سے لے کر آج تک بہت مقبول رہا ہے۔ بابائے اردو کے انتخاب میر کی ورق گردانی کریں تو شروع کے دس صفحوں میں ہی اس طرح کے شعر بے تکلف دکھائی دیتے ہیں۔

کھیل لڑکوں کا سمجھتے تھے محبت کے تئیں
ہے بڑا حیف ہمیں اپنی بھی نادانی کا

....

بلبلوں نے کیا گل افشاں میر کا مرقد کیا
دور سے آیا نظر تو پھولوں کا اک ڈھیر تھا

....

اس عہد میں الٰہی محبت کو کیا ہوا
چھوڑا وفا کو اس نے مروت کو کیا ہوا

....

تھے بُرے مغچوں کے تیور لیک
شیخ مے خانے سے بھلا کھسکا

....

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

....

موجیں کرے ہے بحر جہاں میں ابھی تو تو
جانے گا بعد مرگ کہ عالم حباب تھا

ان میں سے پانچویں کے علاوہ کوئی ایسا نہیں جسے بڑا شعر کہہ سکیں۔ لیکن ان سب شعروں میں یہ غیر معمولی بات ہے کہ وہ ایسی باتوں پر مبنی ہیں جو عام گفتگو، تبادلۂ خیال، آپس کی رائے زنی کے دوران سنائی دیتی ہیں۔ کوئی مضمون دور کا نہیں ہے، لہجہ عام بول چال کے بہت قریب ہے اور ایک لمحے کے لیے یہ بھول جائیں کہ یہ بیانات وزن میں ہیں (یعنی بحر و وزن کے اعتبار سے ''موزوں'' ہیں) تو یہ ایسے جملے معلوم ہوں گے جو ہم اپنے معاشرے میں روز پڑھتے اور سنتے ہیں، اور پھر بھی یہ شعر ہیں، بلکہ بابائے اردو اور (لاتعداد پڑھنے والوں) کی رائے مانی جائے تو بہت اچھے ہیں۔ میر کے کلیات غزل میں کوئی پندرہ ہزار شعر ہیں۔ بابائے اردو کے انتخاب غزلیات میں کوئی اٹھارہ سو شعر ہیں۔ لہٰذا یہ انتخاب خاصا سخت ہے اور انتخاب کی رو سے مندرجہ بالا اشعار میر کے بہترین شعروں میں ہیں۔ چلیے اتنا نہ سہی، یہ تو ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ اچھے اوسط درجے کے شعر ہیں۔ تو ذرا کسی اور کا کلیات دیکھ ڈالیے، کس کے کلام میں اتنی کثرت سے ایسے شعر ملیں گے جو نک سک سے درست ہوں اور جن میں ایسی باتیں ہوں جنھیں ہم پہچان سکیں کہ ہمارے گرد و پیش اٹھنے والی باتیں ہیں؟ محمد حسین آزاد نے ''آب حیات'' میں کچھ بھی لکھا ہو، کہ میر کو یہ بھی خبر نہ ہوئی تھی کہ ان کی کھڑکی کے پیچھے باغ ہے لیکن یہ شعر اس شخص کے کہے ہوئے ہیں جسے عام انسانی زندگی اور عام لوگوں کی معاشرتی اقدار سے اتنی دلچسپی ہے کہ یہ چیزیں اس کے کلام میں جابجا چمک اٹھتی ہیں۔ ان شعروں کے خالق سے مجلسیں اور محفلیں بھی اتنی ہی آباد

رہی ہیں جتنے کہ خلوت خانے اور حبس دم کے حجرے اس کے وجود سے گرم رہے ہیں۔

آج کل لوگ اکثر پوچھ دیتے ہیں، صاحب اس شاعر نے ہمارے لیے کیا پیغام دیا ہے؟ میر کے زمانے میں میر سے یہ سوال پوچھا جاتا تو وہ تیوری پر بل لاتے اور چپ رہتے۔ لیکن اگر وہ آج ہوتے اور اس کلیات کی رسم اجرا کے موقعے پر کوئی جیالا ان سے پوچھ ہی بیٹھتا تو ان کا جواب شاید یہ ہوتا کہ ہم نے مجلس آفاق بھی گرم کی، جل بھی بجھے اور اسی جل بجھنے میں اپنی شام کو سحر کر دیا۔ ہو سکے تو تم بھی یہی کر دیکھو۔

غالب کا محبوب: تصور اور پیکر

مجھے یاد آتا ہے کہ اردو کے کسی معروف نقاد نے کہیں اردو غزل کی ''اخلاقی پستی'' پر بڑی لے دے کرتے ہوئے اردو شاعروں کے ذہنی اور جسمانی کردار کے ابتذال اور رکاکت کا بڑا ماتم کیا تھا اور مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر پیش کیا تھا ۔

اسد اللہ خاں تمام ہوا

اے دریغا وہ رند شاہد باز

شاید معترض کی مراد یہ تھی کہ غالب ایک ''رند شاہد باز'' یعنی اوباش قسم کے آدمی تھے اور اس قسم کے اوباشوں سے اعلیٰ شاعری کی کیا امید رکھی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے اس خیال کی کوئی حقیقت نہیں، کیونکہ شاعر کے ظاہری کردار کا اس کی شاعری سے کوئی خاص گہرا تعلق نہیں ہوتا۔ ورنہ فرانس کا چور اور خونی وی یوں (Villon) بڑا شاعر کیسے ہوتا اور قید خانے میں بیٹھ کر انتہائی مذہبیت سے بھرپور نظمیں کیسے کہتا؟ اور ابونواس جیسے ''اوباش'' یا جان ولمٹ (John Wilmot) جیسے ''عیاش'' لوگوں سے تو شاعری ہی نہ بن پاتی۔ پھر یہ بھی ہے کہ بہر حال صرف ایک شعر کے لفظی معنوں کی بنا پر غالب کو مطعون و معتوب کر دینا شاعرانہ کم فہمی کی دلیل کے سوا کچھ بھی نہیں۔ سب سے پہلے تو یہ بات پوچھنے کی تھی کہ اس شعر کا متکلم اور اسد اللہ خان غالب، یہ دونوں ایک ہی شخص ہیں کہ نہیں؟ اگر نہیں تو اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ اسد اللہ خان غالب کے بارے میں جو اطلاع اس شعر میں درج کی گئی ہے وہ مبنی بر حقیقت ہے؟

دوسری صورت یہ ممکن تھی کہ مذکورہ بالا نقاد یہ طے کرنے کی کوشش کرتے کہ وہ ''ستم پیشہ ڈومنی'' کون تھی جسے غالب نے ''مار رکھا تھا''؟ اور غالب کو اس کی موت کا ذمہ دار کس طرح

اور کس حد تک ٹھہرایا جائے؟ اور کیا اس ''جرم'' یا ''زیادتی'' یا ''خون [ناحق]'' کے لیے انھیں تعزیرات ہند کی کسی دفعہ میں ماخوذ کیا جاسکتا ہے؟ یا صرف یہ کہہ کر ان کی جان بخشی کی جاسکتی ہے کہ جرم اخلاقی طور پر پست اور قبیح ہے؟ لیکن قابل دست اندازی پولیس نہیں؟

لیکن اس مضمون میں بحث غالب کے اس محبوب سے ہے جس کی تصویر ان کے اشعار میں جھلکتی ہے اور وہ بھی اس کے اخلاق و عادات یا مزاج یا افتاد طبع سے اس قدر نہیں، بلکہ اس کی ظاہری شکل وصورت سے۔ یہاں اس کے مزاج یا افتاد طبع کا ذکر اگر آئے گا تو ضمناً اور وہ بھی وہیں جہاں اس سے محبوب کی ظاہری اور جسمانی حسن و جمال کے تعین میں مدد مل سکتی ہے۔ اسی طرح، اردو شاعری میں یا اردو شاعری کے ایک طرز میں، جس محبوب کا جابجا تذکرہ ملتا ہے وہ کس انداز کا ہے؟ اور کیا اس کی کوئی جسمانی صورت متعین کی جاسکتی ہے؟

عام طور پر سوال پوچھیے اردو شاعری کا محبوب؟ تو جواب ملے گا وہ جس کی کمر مفقود، دہانہ غائب، چال مستانہ، قد حشر کا منظر، زلف رات سے زیادہ سیاہ اور عمر سے زیادہ طویل۔ ایسے محبوب کی شکل وصورت کی تعریف میں ہزار ہا اشعار کہے جاسکتے ہیں، صفحے سیاہ کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن اس کی کوئی تصویر نہیں بنائی جاسکتی۔ یا اگر بن بھی سکتی ہے تو اس قدر مدھم اور مبہم کہ خد و خال بھی نظر نہ آئیں گے۔ یہ معشوق انسان نہیں ہے، لوگ کہیں گے، صرف ایک غیر واقعی تعمیر (Construct) ہے۔ مصنوعی نہیں تو ایک مبالغہ آمیز اور اکثر بے کیف خیال بے شک ہے۔

کہا گیا ہے کہ (اور میں بھی کہنے والوں میں شامل ہوں) کہ ہماری شاعری میں فطرت کی عکاسی نہیں، مگر کہیں ہے بھی تو رسمی یا مختصر اور وہ بھی زیادہ تر مثنوی اور مرثیہ میں۔ یا پھر بے مزہ اور بے نمک، مثلاً حالی اور آزاد کی کوششیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے (اور میں بھی کہنے والوں میں شامل ہوں) کہ صرف اقبال نے ہمارے ہاں فطرت کی شاعری کو واضح صورت بخشی اور یہ ان کے بہت بڑے کارناموں میں سے ایک ہے جس پر افسوس کہ بہت کم توجہ دی گئی ہے۔

مناظر فطرت کے بیان میں اس عمومی غیر واقعیت اور ابہام اور تفصیلات کے فقدان اور نہ پہچانی جاسکنے والی روداد (Decription) سے شغف کی وجہ ایک تو ہمارے شاعروں اور ہماری شاعرانہ تہذیب کا مزاج ہے جو ہمیشہ سے ماورائیت کی طرف مائل رہا ہے۔ ہمارے شاعروں کو

فطرت کے حسن سے زیادہ انسانی حسن سے محبت رہی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اس انسانی حسن کے بھی ظواہر و شواہد کو ہماری شاعری نظر بھر کر دیکھ سکنے سے معذور ہے۔ عام طور پر یہاں بھی جسمانی حسن کا بیان دوراز کار تمثیلات اور خیالی استعارات کی پناہ گاہ میں پردہ پوشی کے مزے اٹھاتا ہے۔ صرف ایک نظیر اکبرآبادی کی بعض نظموں میں ارضیت کی جلوہ گری نظر آتی ہے، لیکن یہ ارضیت کھلنڈرے پن اور سطحی لطف اندوزوں کے گوں کی ہے۔ انسانی حسن کی رنگارنگی، زندگی اور اس کے نیرنگ کے بارے میں نظیر کے یہاں کچھ نہیں ملتا۔ نظیر کی توصیف میں ترقی پسند صاحبان اور انگریز پرست صاحبان (ملاحظہ ہوں فیلن کے بیانات نظیر کے بارے میں) کے خیالات ہزار دل خوش کن سہی، لیکن انھیں اردو شاعری کا کوئی موثر اور توانا اور قابل تقلید لہجہ نہیں قرار دیا جاسکتا۔ جرأت اور بہادر شاہ ظفر کی سراپا نما غزلیں بہت دلچسپ ہیں لیکن اصلیت کی روداد بیان میں وہ بھی رواروی کی باتوں سے آگے نہیں جاتیں۔

یہاں یہ ایک بات پھر سے دہرانے کے قابل ہے کہ اردو شاعری کی اصل خیالی (Abstract) تخیل پر ہے، نہ کہ واقعی (Concrete) تخیل پر۔ بے شک خیالی تخیل کی قدر و قیمت سے کوئی انکار نہیں کرسکتا، کیونکہ بہت سے ایسے جذبات و تجربات جن کا واقعی تخیل احاطہ نہیں کرسکتا خیالی تخیل انھیں بآسانی اپنے گرفت میں لے سکتا ہے۔ لیکن جسمانی حسن کے شاعر کی عظمت میری نظر میں یہ ہے کہ وہ واقعی تخیل کو زیادہ سے زیادہ راہ دے۔ خیالی تخیل کا ابلاغ آسانی سے نہیں ہوسکتا، کیونکہ خیالی تخیل واضح تصویر بنانے میں ناکام رہتا ہے۔ ٹیگور کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ میں اس بحث کو غالب کی شاعری کے حوالے دے کر وسیع کرنے کی کوشش کروں گا۔

ایک اور بات کہنا ضروری ہے اور وہ یہ کہ ہم اپنے شاعر سے ان چیزوں کی توقع کیوں کریں جو انھیں اپنی ادبی روایت اور ادبی شعور سے حاصل نہیں ہوئی تھیں؟ ان کے مشتری جس مال کے خواہاں تھے، وہ اسی مال کے تو تاجر ہو سکتے تھے؟ لہٰذا جس مال کے وہ تاجر تھے ہم اس کا سودا کیوں نہ کریں؟ اس کے جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ ہم نے اس مال کا سودا ہی تو کر کے یہ کم دام لگائے ہیں۔ ان لوگوں کو چاہیے تھا کہ مال وہ لاتے جو سمندر پار بنتا ہے۔ چیز وہ ہے جو یورپ میں، بات وہ ہے جو پانیر میں چھپے۔ ان شاعروں کا مال ہمارے کام کا نہیں۔

یہ استدلال بہت اچھا نہیں ہے کیونکہ اس کو منطقی حد تک لے جایا جائے (اور کچھ لوگ لے بھی گئے ہیں) تو پھر ہمیں اپنے تقریباً تمام سرمایۂ ادب سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔ ادیب کی قیمت تو اس کا معاشرہ ہی مقرر کر سکتا ہے۔ میر اور غالب اور انیس اور سودا اور نظیری اور وجہی کو بڑا شاعر ان کے معاشرے نے قرار دیا، کسی یو۔این۔او نے نہیں۔ یو۔این۔او آپ سے پوچھتی ہے کہ بتایئے آپ کے بڑے فن کار کون ہیں، ہم ان کا کلام چھاپیں گے، ان پر تبصرہ اور سمینار کریں گے۔ کیا آپ جواب میں کہہ سکتے ہیں (افسوس کہ بعض لوگوں نے کہا ہے) کہ ہمارے یہاں بڑا شاعر تو کوئی نہیں، یہی ٹوٹے پھوٹے غزل گو یا مرثیہ گو ہیں۔ آپ انھیں بڑا شاعر مان لیں تو خوب، ورنہ ہم تو سلمائے فرہنگ (یا چین، یا ایران، یا مصر یا جو بھی کہہ لیں) کی زلفوں میں اسیر ہیں۔ ظاہر ہے کہ کوئی غیر اتنی زحمت کیوں کرے گا کہ آپ کی شعری روایات اور روایت کو چھانے، سمجھے، بوجھے، برسوں مطالعہ کرے، کھیت کھلیان کی خاک اڑائے، پھر طے کرے کہ اچھا میر اور غالب اور انیس و اقبال تو نہیں لیکن حضرت جھنجھنا چکمک پوری ان کے بڑے شاعر قرار دیے جا سکتے ہیں۔ لہٰذا فیصلہ تو آپ ہی کو کرنا ہے اور کچھ مستثنیات کو چھوڑ کر فیصلہ کیا بھی آپ ہی نے ہے۔ اچھا یہی ہے کہ جن لوگوں کو اپنے شعور اور تجربۂ روایت و اصول نقد کی بنا کر ہمارے بزرگوں نے بڑا شاعر کہا ہے، ان کے بارے میں یہ فرض کر کے چلا جائے کہ ہاں، یہ لوگ تھے بڑے شاعر۔

اب یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیوں صاحب، یہ کیوں نہ ممکن ہو کہ ہم اپنے بڑے شاعر کو دوسروں کے اصول نقد کی بھی روشنی میں پرکھیں اور دیکھیں کہ اس کسوٹی پر یہ کتنا کھرا اترتا ہے؟ جواب یہ ہے کہ یقیناً ہم یہ کام کر سکتے ہیں۔ لیکن اس جانچ کے نتائج اگر آپ کے شعرا کے حق میں بہت اچھے نہ نکلے تو خفا نہ ہو جایئے گا۔ آپ کہہ سکتے ہیں، ایک ہی طرح کے اصول نقد تو تمام دنیا میں جاری و ساری ہیں۔ اصول نقد تو آفاقی ہیں۔ ایسا تو نہیں کہ ہمارے یہاں اصول نقد کچھ ہوں اور آپ کے ہاں کچھ؟ اس کے جواب میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے لیکن ہم فی الحال خاموشی پر اکتفا کرتے ہیں۔

میں نے، اور میں نے کیا، غالب کے تقریباً سبھی نقادوں نے بار بار غالب کی دنیائے شعر کی وسعت، رنگارنگی اور انوکھے پن پر زور دیا ہے اور یہ کہنے کی کوشش کی ہے کہ ان کے یہاں حقیقی جدت اور تازگی خیال ملتی ہے۔ لیکن افسوس ہے میں غالب کے یہاں روئے محبوب کی عکاسی

کے بارے میں یہ نہ کہہ سکوں گا۔ شاید روایت کے بندھن شدید تھے یا شاید غالب کو کسی سے اتنی شدید محبت نہیں ہوئی کہ اس کی شخصیت ان کے دل و دماغ پر پوری طرح چھا جاتی۔ عسکری صاحب کم و بیش اسی خیال کے تھے۔ غالب کے محبوب کا نقشہ اگرچہ کچھ نہ کچھ واضح ضرور ہے لیکن بحیثیت مجموعی وہ خیالی اور روایتی ہے۔ خسرو کا کیا عمدہ شعر ہے۔

آیت رحمت از حرم ہست برائے حاجیاں
خسرو بت پرست را جز خط و خال کے رسد

افسوس کہ مجھ جیسے ''بت پرست'' کو غالب کے کلام میں ''خدوخال'' بھی ہاتھ نہیں آتے۔

شیلی (P.B.Shelley) ہمارے یہاں ایک زمانے میں بہت مقبول تھا، بطور فیشن بھی اور بطور ادب دوستی بھی۔ لوگ اس کا بہت ذکر اذکار بیان کرتے تھے۔ پریم چند کے ایک افسانے میں ایک شاعر کا تعارف کسی رئیس سے ہوتا ہے تو رئیس صاحب پوچھتے ہیں: ''اچھا تو آپ شاعر ہیں؟ خوب۔ تو کچھ پڑھا ہوگا آپ نے، شیلے، بائرن وغیرہ؟'' بیچارہ شاعر نفی میں جواب دیتا ہے تو رئیس صاحب حقارت سے منہ بنا کر دوسروں کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔ خیر، تو انھیں پی۔ بی۔ شیلی صاحب نے اپنی ایک نظم کے آخری بند میں اپنے محبوب سے کہا ہے۔

جیسے بادِ صبا کے اثر سے اڑتی ہوئی شبنم
جیسے سمندر، جسے طوفان نے جگا دیا ہو
جیسے ابر و رعد کی کڑک پر چونکے ہوئے طیور
جیسے کوئی بے زباں ہستی
مگر گہرائیوں تک جھنجھوڑی ہوئی،
جیسے کوئی
جو کسی ان دیکھی روح کا احساس کرتا ہو
میرا دل جب تیرے دل کے پاس ہوتا ہے
تو اس کا بھی یہی عالم ہوتا ہے

یقین ہے کہ صدی کی تیسری چوتھی دہائی تک کے ہمارے بی۔ اے پاس شعر اور ادب

اس نظم کو پڑھ کر جھوم جھوم اٹھے ہوں گے کہ واہ کیا انداز ہے، خیال ہے، کیا ترنم ہے۔ اگر پوری نظم پڑھی جائے تو اور بھی اچھی لگتی ہے۔ وہ بھی سن لیجیے:

To Sophia

As dew beneath the wind of morning,
As the sea which the whirlwinds waken
As the birds at thunder's warning
As aught mute yet deeply shaken
As one who feels an unseen spirit
Is my heart when thine is near it

ہر استعارہ، ہر صورت، نئی ہے اور خوبصورت ہے لیکن نہ خطیب کی صورت واضح ہوتی ہے اور نہ مخاطب کی۔ ایک شدید جذبہ اور دل کی گہرائیوں تک اترے ہوئے احساس کا اظہار ضرور ہے، لیکن جس سے بات کہی گئی اور جس کے قرب کا ایسا اثر کہنے والے پر ہوتا ہے خود وہ کیسا ہے اس کا پتہ نہیں لگتا۔ یہ خیالی تخیل کی قوت اور کمزوری کی بڑی اچھی مثال ہے۔ تصویر متحرک ہے استعارہ نادر ہے۔ سننے والے کا ذہن تصویر کے صرف حاشیے چھو کر رہ جاتا ہے، اصل تک نہیں پہنچ سکتا۔ غالب کا تخیل شیلی کی طرح تمام تر ہوائی اور خیالی تو نہیں تھا لیکن جہاں اشیا (Objects) کا ذکر بمقابلہ تصورات کے ہوتا ہے، ان کے اوپر خیالیت غالب رہتی ہے۔ میری مراد یہ نہیں کہ میں غزل کے شاعر سے اس بات کی توقع رکھتا ہوں کہ وہ از سر تا پا محبوب کا نکھ سکھ لکھے اور یوں لکھے کہ آنکھ، ناک، کان، چہرہ مہرہ سب بالکل رجسٹر کے اندراجات کی طرح ناپ تول کر کیے گئے ہوں۔ لیکن اس بات کی ضرور امید رکھتا ہوں کہ جب وہ ان چیزوں کو مرکز کرے تو ان کی حقیقت سمجھ میں آجائے۔ اس معاملے میں میر کا تخیل غالب سے کہیں زیادہ واقعی تھا۔ مندرجہ ذیل اشعار خیالیت کی اچھی مثالیں ہیں ۔

جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں — خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں
ترے سرو قامت سے اک قد آدم — قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

ہوئے اس مہروش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پر افشاں جوہر آئینے میں مثل ذرہ روزن میں

....

نظارہ کیا حریف ہو اس برق حسن کا
جوش بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

....

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

....

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم
میں معتقد فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

ان میں کوئی شعر معمولی نہیں ہے لیکن غالب، یا کسی کے بھی محبوب کو پہچاننے کے لیے ایک بھی شعر کام کا نہیں۔

ا۔ محبوب کا نقش قدم دیکھنا، ایک خیالی تصور ہے لیکن بہر حال اس کی تصویر بن سکتی ہے کیونکہ نقش قدم سے ہم سب متعارف ہیں۔ نقش پھول کی طرح خوبصورت ہے۔ یہ بات بھی سمجھ میں آتی ہے لیکن کسی ایسی ہستی کا تصور نہیں جس کا نقش قدم خیاباں اور ارم سے بڑھ کر ہو۔ ایک تو ارم کا تصور ہی سمجھ میں نہیں آتا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ شاعر کی داخلی کیفیت ہے کہ وہ محبوب کے نقش قدم کو اتنا دلفریب اور رنگین سمجھتا ہے۔ اس سے انکار نہیں اور ہم سب اپنے اوپر وہ داخلی کیفیت طاری کر سکتے ہیں، اگر ہم قوت متخیلہ کے مالک اور شعر فہم ہوں۔ لیکن محبوب کی ہستی بحیثیت انسان کے مبہم رہتی ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ غالب نے رنگ اور تر و تازہ بہار ایجادی کی طرف دھندلا سا اشارہ کیا ہے۔ بیدل نے ہمیں واقعی رنگ دکھادیے ہیں اور معشوق کی شکل پھر بھی نہیں دکھائی

نیست نقش پا بہ گلزار خرامت جلوہ گر
دفتر برگ گل از دست بہار افتادہ است

۲۔ قیامت کا فتنہ روایتی حقیقت بھی ہے اور خیالی بھی۔ شعر کے دو معنی ہیں جن سے آپ واقف ہوں گے۔ خیال میں نزاکت ہے، لیکن سوائے اس کے کہ محبوب کا قد سیدھا ہے اور کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ اگر قیامت کا فتنہ محسوس یا تخیل ہو سکتا تو بات بنتی، یا شاید پھر بھی نہ بن سکتی کہ قیامت کو ''فتنہ'' ضرور کہتے ہیں لیکن اس کے ساتھ دیگر تصورات جو وابستہ ہیں ان میں کوئی دلکشی یا جاذبیت نہیں، جو کہ بہر حال قد معشوق کا خاصہ ہے۔

۳۔ اس شعر میں اگر ''مہوش'' کا لفظ نہ ہوتا تو شعر بالکل بے معنی ہو جاتا۔ ذروں سے چھوٹتی ہوئی کرنوں کی وجہ سے ان کو پریشان کہا ہے۔ مشاہدہ اور تشبیہ کی جدت حیرت انگیز ہے۔ لیکن پہلا مصرع شاید دوسرے مصرعے کے بعد اور اس پر گرہ لگانے کے لیے کہا گیا ہے کہ اتنی نادر تشبیہ ضائع نہ جائے۔ سننے والے کے لیے مہوش کا جلوہ، تمثال شب تاریک کی طرح ناپید رہتا ہے۔

۴۔ یہ شعر شاید محبوب ارضی کے بجائے محبوب سماوی کے لیے کہا گیا ہے۔ اگر ایسا ہے تو مجھے کوئی اعتراض نہیں، ورنہ اس میں بھی اس داخلی کیفیت کے علاوہ کہ محبوب اس قدر خوبصورت ہے کہ بہار اس کے لیے نقاب ہے نہ اس کے حسن کا اظہار، اور اس لیے نظر اسے نہیں دیکھ سکتی اور کچھ نہیں ملتا۔

۵۔ آئینہ اور جوہر آئینہ غالب کی تخیل کی دنیا میں بار بار جلوہ گر ہیں۔ میں صرف اردو کے کچھ شعر حاضر کرتا ہوں۔

اہل بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخی ناز   جوہر آئینہ کو طوطی بسمل باندھا
کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینہ میں مرے   طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر
جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے   جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا
از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ   طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

لیکن صرف جہاں کہیں (مثلاً آخری شعر میں) اس کی حیثیت علامتی (Symbolic) ہے وہاں خیال اور اظہارِ خیال دونوں سنے ہیں، ورنہ اس شعر کی طرح آئینہ بھی صرف نازک خیالی کی نذر ہو گیا ہے۔ جلوۂ محبوب خود محبوب کو دیکھنے کے لیے بے چین ہے، بات کس قدر

چادر اور نازک ہوتے ہوئے بھی ابھار سے مقصد کے لیے ضروری ہے

۷۔ اس شعر کی وہی صورت ہے جو دوسروں کی ہے۔ صرف کہنے کا انداز الگ ہے۔ [illegible]
میں نے اوپر کہا تھا کہ اس معاملے میں میر کا تخیل زیادہ بااثر تھا۔ [illegible]
اشعار دیکھیے۔ یہاں کبھی کبھی خد و خال اور کبھی کبھی اس سے بھی زیادہ بااثر لگتا ہے۔

گوندھ کے پتی گل کی گویا وہ ترکیب بنائی ہے
لطف بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

بو کیے کملائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

سایہ پلکوں کا نہ چبھ جائے تن نازک میں
ان سے کہتے ہیں جو آنکھوں میں پھرا کرتے ہیں

بیڑے کھاتا ہے تو آتا ہے نظر پان کا رنگ
کس قدر ہائے رے وہ جلد گلو نازک ہے

گات اس اوباش کی لیں کیونکہ بر میں میر ہم
ایک پہلو شال کا اک شال کی گاتی ہے میاں

تن نازک والا شعر اگرچہ رعایت لفظی اور محاورے پر مبنی ہے لیکن پھر بھی تصویر بنانے میں کامیاب ہو گیا ہے۔ آنکھ میں جو چیز بھی پڑ جائے تکلیف دہ ہوتی ہے۔ لیکن محبوب ایک نازک کی بوٹے سے قد کی (جو بقول شبلی اہل ایران کا مذاق ہے) ہستی ہے۔ وہ اگر آنکھوں میں کھب جائے تو تکلیف اسے ہی ہوگی، نہ کہ ان آنکھوں میں، جن میں جلوہ فگن ہے۔ میں نے یہاں "ساعد سیمیں" والا شعر نقل نہیں کیا کہ وہ بہت بار سنا اور سنایا جا چکا ہے۔ لیکن اتنا ضرور دیکھیے کہ

صرف ''ساعد سیمیں'' کہہ کر اور متحرک تصویر (Kinetic Image) بنا کر پورے وقوعے اور پورے شخص کی صورت گری کر ڈالی۔ صورت گری پر ایک لاجواب شعر سن لیجیے ؎

ہم نہ کہتے تھے کہ نقش اس کا نہیں نقاش سہل
چاند سارا لگ گیا تب نیم رخ صورت ہوئی

یہ کمال شاعری نہیں تو اور کیا ہے کہ کوئی صورت نہیں، صرف ایک معمولی استعارہ لائے، چند رسومیاتی الفاظ جمع کیے (نقش، نقاش، چاند، نیم رخ صورت) اور پھر بھی محاکات کا حق ادا کر دیا۔ پھر کوئی کمبخت ''لگ گیا'' کا جواب کہاں سے لائے۔ محبوب کی صورت گری میں میر کا تخیل جتنا جاندار تھا اور واقعیت کے جتنے پہلوؤں پر حاوی تھا، اس کی مثال اردو میں نہیں ملتی، یہاں تک کہ فراق بھی جو اس طرح کی شاعری کے بادشاہ کہے جاتے ہیں، اپنی صورت نگاری میں اکثر و بیشتر خیالات کا سہارا لینے پر مجبور ہو گئے۔ جس شخص کو دیکھ کر کوئی سنگیت کی سرحدوں کو چھو لے وہ خوبصورت تو ہوگا لیکن کیسا ہوگا، اس کا اندازہ نہیں ہوتا۔ یہ دو رباعیاں اور غزل کے چند شعر دیکھیے :

ہر جلوے سے اک درس نمو لیتا ہوں ‌ ‌ ‌ چھلکے ہوئے صد جام و سبو لیتا ہوں
اے جان بہار تجھ پہ پڑتی ہے جب آنکھ ‌ ‌ ‌ سنگیت کی سرحدوں کو چھو لیتا ہوں

انسان کے پیکر میں اتر آیا ہے ماہ
قد یا چڑھتی ندی ہے امرت کی اتھاہ
لہراتے ہوئے بدن پہ پڑتی ہے جب آنکھ
رس کے ساگر میں ڈوب جاتی ہے نگاہ

ہر عضو بدن جام بکف ہے دم رفتار ‌ ‌ ‌ اک سرو چراغاں نظر آتا ہے خراماں
لب جاناں ہے پھر تبسم ریز ‌ ‌ ‌ ہوگئی نبض کائنات بھی تیز

جو چھپ کے تاروں کی آنکھوں سے پاؤں دھرتا ہے
اسی کے نقش کف پا سے جل اٹھے ہیں چراغ

رس میں ڈوبا ہوا لہراتا بدن کیا کہنا ‌ ‌ ‌ کروٹیں لیتی ہوئی صبح چمن کیا کہنا
دل کے آئینے میں اس طرح اترتی ہے نگاہ ‌ ‌ ‌ جیسے پانی میں لچک جائے کرن کیا کہنا

سونڈھی سونڈھی تری خوشبو سے بدن گیا کہنا
باغ جنت پہ گھٹا جیسے برس کر کھل جائے

میں ان اشعار کی تشریح کر کے آپ کا وقت نہیں خراب کروں گا۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ محبوب کی تصویر محض خیالی اور داخلی ہے یا واقعی و داخلی تصور کا مرکب۔ غالب کے یہاں بھی ایسی مثالیں مل جائیں گی۔ تجرید کچھ زیادہ ہی ہوگی، لیکن اصول وہی ہے۔

جب وہ جمالِ دل فروز صورت مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

....

ہو کے عاشق وہ پری رو اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے

....

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھنچتا جائے ہے

....

نہ شعلے میں یہ کرشمہ نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخ تند خو کیا ہے

....

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق
آئینہ بہ اندازِ گل آغوش کشا ہے

....

کیا آئینے خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتوِ خورشید عالم شبنمستاں کا

تیسرے شعر کے سامنے میر کا شعر دیکھیے (نیم رخ صورت) اور دیکھیے کہ غالب کے شعر میں رعایت کی چمک دمک کس قدر دلکشی اور طباعی سے بھرپور ہے، لیکن لڑکی یا (پری) کا علاوہ

میر کے شعر میں ہے۔ معشوق کی صورت نگاری کا یہ مرتبہ فراق کی محبوب کی صورت نگاری سے اس لیے بلند تر ہے کہ غالب کو محبوب کے حسن پر ایک تحیر ہے۔ ان کے اشعار میں محبوب کی شعلہ بنفشانی پر مرمٹنے کی جو ادا پائی جاتی ہے، فراق کے اشعار اس سے محروم ہیں۔ فراق کے یہاں ایک براہ راست لطف اندوزی اور فوری پن کی ادا ضرور ہے جو واقعی تخیل کے خصوصیات میں سے ہے۔ اس کے بدلے میں غالب کے یہاں پیچیدگی اور گہرائی ہے۔ تصویریں اگرچہ مبہم ہی ہیں لیکن غالب کے محبوب کے پاس اپنا ایک واضح کردار نظر آتا ہے۔ یا یوں کہیے کہ فراق کے محبوب کی تصویر میں جسم زیادہ ہے اور روح کم اور غالب کے یہاں اس کے برعکس صورت بنتی ہے۔ اس حیثیت سے یقیناً غالب کا محبوب اردو کے تمام شاعروں کے محبوب سے اونچی شخصیت رکھتا ہے اور شاید اسی وجہ سے غالب کی اپنی شخصیت بسا اوقات معشوق کے وجود کے سامنے خود کو منوانے جاتی ہے کہ ہم بھی کچھ ہیں۔

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے

معشوق کی صورت سے زیادہ غالب اپنے اوپر اس کی صورت کا اثر اور مصائب بیان کرتے ہیں۔

تو ہوا جلوہ گر مبارک ہو ریزش سجدۂ جبین نیاز

سطوت سے تیرے جلوۂ حسن غیور کی خوں ہے مری نگاہ میں رنگِ ادائے گل

رچ گیا جوش صفائے زلف کا اعضا میں عکس ہے قیامت جلوہ اے ظالم سیہ فامی تری

کبھی کبھی تو یہ بھی خوف انھیں لاحق ہونے لگتا ہے کہ معشوق کا جلوہ خود ہی کو نہ غارت کردے۔ سودا نے اس بات کو گھریلو انداز میں کہا تھا۔

بدلہ ترے ستم کا کوئی تجھ سے کیا کرے
اپنا ہی تو فریفتہ ہوئے خدا کرے

غالب کے یہاں یہ بات وجودی خوف کا رنگ اختیار کر جاتی ہے۔

دشنۂ غمزہ جاں ستاں ناوک ناز بے پناہ
تیرا ہی عکس رخ سہی سامنے تیرے آئے کیوں

آرائشِ خم کاکل میں مصروف حسینہ کے حسن کی قدر یہاں قبلۂ مسجود سے کم ہے۔ اس کی جلوہ گری شاعر کے لیے بھی مبارک ہے کیونکہ اس کو ریزشِ سجدۂ جبین نیاز کا موقع دیتی ہے اور خود محبوب کے لیے بھی، کہ آج اس کے حسن کو صحیح مقام مل گیا۔ ''حسن غیور'' ظاہری ناک نقشے سے آگے بڑھ کر چہرے کے تاثرات کی تصویر ہے اور یہ اشارہ بھی ملحوظ رکھیے کہ اگر حسن غیور کی سطوت کا لحاظ نہ ہوتا تو شاید کل کی اداؤں کا رنگ دل میں گھر کرتا۔ ایسا نہیں ہے کہ متکلم کو محبوب نے اپنی اداؤں سے متنفر کر دیا ہے۔ کل تو اب بھی جاذبہ رکھتا ہے، لیکن معشوق کی سطوت اس کی اداؤں کو خون کی طرح حرام اور بے مصرف کر دیتی ہے۔ اگر شعر زیر بحث میں ہلکی سی دنیاداری نظر آئی ہے تو کیا بری بات کہ اکثر و بیشتر تو غالب کے یہاں صرف خیال ہی خیال ہے۔

ہے کیا جو کس کے باندھیے میری بلا ڈرے ۔۔۔ کیا جانتا نہیں ہوں تمھاری کمر کو میں

دہن اس کا جو نہ معلوم ہوا ۔۔۔ کھل گئی ہیچ مدانی میری

جلتے ہیں چشم ہائے کشادہ بسوئے دل ۔۔۔ ہر تارِ زلف کو نگہ سرمہ سا کہوں

شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں
دکھتے ہیں آج اس بت نازک بدن کے پاؤں

ملحوظ رہے کہ اوپر نقل کیے ہوئے اشعار کا مدعا سراپا نگاری نہیں۔ غالب کو سراپا نگاری سے گریز ہے۔ وہ متحرک اور dynamic تصویریں بناتے ہیں اور اسی وجہ سے محبوب کی صورت گری کے میدان میں بھی غالب کو دوسرے اردو شعرا میں ممتاز اور منفرد کہا جا سکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان کے یہاں میر اور فراق کی سی ارضیت اور بلاواسطگی (Directness) نہیں ہے، لیکن اس کی کمی ایک حد تک ان کے اشعار کی پرقوت حرکیت (Dynamism) سے پوری ہو جاتی ہے۔

کرنے گئے تھے اس سے تغافل کا ہم گلہ
کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے

....

لے گئی ساقی کی نخوت قلزم آشامی مری
موجِ مے کی آج رگ مینا کی گردن میں نہیں

تھی جو اک شخص کے تصور سے اب وہ رعنائی خیال کہاں

منھ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منھ پر کھلا

....

ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرف نقاب میں

....

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

....

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

....

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منھ سے مجھے بتا کہ یوں

....

ہو کے عاشق وہ پری رخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے

....

اک نوبہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغ مے سے گلستاں کیے ہوئے

۱۔ ایک ہی نگاہ میں خاک ہو جانا بذاتِ خود کوئی انوکھی بات نہیں، لیکن پہلے مصرعے کی وجہ سے ایک اور امکان پیدا ہو گیا کہ جب ہم تغافل کا گلہ کرنے گئے تو معشوق نے التفات کی نگاہ

کر کے تلافی مافات کرنی چاہی، لیکن وہ نظر تغافل سے بڑھ کر جانستاں نکلی۔ خوبصورت آنکھوں کے اٹھ کے جھک جانے کی جو تصویر بنتی ہے اس نے پوری شخصیت کا مکمل خاکہ کھینچ دیا ہے۔

۲۔ دوسرے مصرعے کے حسن کو جانے دیجیے، "ساقی کی نخوت" پر غور کیجیے۔ مغرور حسینہ کے تصور کے ساتھ ہی اس کے اٹھنے یا بیٹھنے یا کھڑے ہونے یا چلنے کے انداز کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔

۳۔ "رعنائی خیال" نے رعنائی محبوب کا تصور پیدا کیا ہے۔ خیال کی رعنائی یعنی عروسِ شعر کا حسن، عروسِ محبوب کے متوازی ہے۔ مجنوں صاحب فرماتے تھے کہ اس شعر میں "شخص" بڑے غضب کا لفظ رکھ دیا ہے۔ بات بالکل درست ہے اور یہاں یہ ایک نکتہ اور بھی ہے کہ "شخص" کے ایک معنی "بدن" بھی ہیں، یا یوں کہیں کہ "بدن" کے ایک معنی "شخص" بھی ہیں، جس طرح انگریزی میں Body کے ایک معنی Person اور Person کے ایک معنی Body بھی ہیں۔ "شخص" بمعنی "بدن" کے لیے غالب کا ایک نہایت حسب حال شعر ملاحظہ ہو۔

ہر چند ز جوش ہوسم خوں رود از دل شخصش بہ خیالم نہ زند پانچہ بالا

اور یہ بھی غور کیجیے کہ جو لڑکی اپنی شخصیت یا اپنے بدن کو اتنے پردوں میں رکھے کہ پائنچے اٹھا کر خواب یا خیال میں بھی نہ داخل ہو، تو شاعر غریب اس کی تصویر کیا بنائے گا۔ اب یہ غالب کے معشوق کی مجبوری تھی یا خود ان کے طریق شعر کی، یہ آپ طے کرلیں۔

۴۔ اس شعر میں گورے رنگ اور سیاہ نقاب اور سیاہ زلف کا تقابل محاورہ کے ساتھ کس خوبی سے استعمال کیا ہے۔ ایمائیت بھی ہے اور وضاحت بھی اور "کھلا" کی رعایتیں تو لاجواب ہیں۔

۵، ۶، ۷، ۸۔ کسی ادا یا افتادِ طبع کے کسی ایک مظہر کو لے کر پوری صورت کا نقشہ کھینچ دینے کا فن غالب سے بہتر کس کو آیا۔ خاص کر آٹھویں شعر میں کس قدر پیارا مگر مغرور اور ساتھ ہی کچھ معصوم سا محبوب جلوہ گر ہے۔

۹۔ مسلسل گل کی تصویر سے محبوب کی تصویر ابھرتی ہے۔

۱۰۔ آنکھیں نرگس کہی جاتی ہیں، رخسار گلاب اور ماتھا سوسن۔ اب سب کی آبیاری فروغ مے سے ہے جو یوں بھی چہرے کو گلستاں کی طرح کھلا دیتا ہے۔ ''فروغ مے'' کے ساتھ ''گلستاں'' کس قدر مناسب ہے، نہ صرف رنگ کے اعتبار سے بلکہ اس لیے کہ گلستاں میں گل ہے اور گل کو چراغ سے تشبیہہ دیتے ہیں۔ پھر گلستان کے لیے ''فروغ'' کا لفظ اس کے پھلنے پھولنے اور شادابی کا بھی اشارہ ہے۔ چلیے اب میر کو بھی پڑھ ہی لیجیے۔

بر افروختہ ہے رخ اس کا کس خوبی سے مستی میں
پی کے شراب شگفتہ ہوا ہے اس نوگل پہ بہار ہے آج

یہاں پھر جی نہیں مانتا، جلال اسیر کا مطلع پڑھے دیتا ہوں۔

پیالہ رنگ دگر زد رخ فرنگ ترا — شراب روغن گل شد چراغ رنگ ترا

دوسرے مصرعے کا جواب میر سے بھی نہ بن پڑتا۔ خیال بندی میں ارضیت کا کرشمہ اسے کہتے ہیں۔

کہیں کہیں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب کا تصورِ معشوق داخلی تجربے کو خیال بندی کے بندھن توڑ کر آزاد ہونے کی کوشش کر رہا ہے۔ لیکن یہاں بھی روایت اور رعایت قدم قدم پر دامن گیر ہیں۔ ایسا کہنا پڑتا ہے کہ ان دو عناصر سے معاملہ کیے بغیر غالب کے ساتھ انصاف نہیں ہوسکتا۔

چال جیسے کڑی کمان کا تیر — دل میں ایسے کے جا کرے کوئی
کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا — تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے
اس نزاکت کا برا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا — ہاتھ آویں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے

مگر ابھی اس انداز میں اور میر کے انداز میں کتنا فاصلہ ہے اس کا اندازہ میر کے اس شعر سے ہوسکتا ہے جو اوپر نقل کر آیا ہوں (نزاکت ہائے رے)۔

پھر بھی غالب کے تصورِ محبوب میں ایسی فکری واقعیت کبھی کبھی نظر آتی ہے، صرف انھیں کا مزاج جس کا متحمل ہوسکتا تھا۔ میں اس واقعیت کی وجہ وہ تھوڑی سی کلبیت، تھوڑی سی تلخی اور بہت کی جرأت انگیزی سمجھتا ہوں جو ہر حکیمانہ مزاج کا خاصہ کہی جاسکتی ہے۔ مثلاً حسن کی تعریف تو کرنا آسان ہے لیکن حسن کس حد تک اسباب آرائش کا مرہونِ منت ہوتا ہے، یہ کہنا مشکل ہے۔ لیکن

عام طور سے ہم آپ اس بات کی طرف دھیان نہیں دیتے یا اگر دیتے بھی ہیں تو اس کو معرض [illegible]
میں نہیں لاتے۔ غالب کا خیال کچھ اور ہے اور اسے ہم ان کے اس رجحان کی صفت کہہ سکتے ہیں
جس کی بنا پر وہ ہمیں اپنے زمانے کے بہت قریب معلوم ہوتے ہیں۔

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن دست مرہون حنا رخسار رہن غازہ تھا

اس شعر میں شاید کچھ حس مزاح بھی کارفرما ہو، لیکن اگلے شعر میں فریب شکستگی
(Disillusionment) کا احساس ہوتا ہے۔

تری نازکی سے جانا کہ بندھا تھا عہد بودا کبھی تو نہ توڑ سکتا اگر استوار ہوتا

دل اس کو پہلے ہی ناز و ادا سے دے بیٹھے ہمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا

یہ نئی جہتیں میر کے یہاں بھی نظر آجاتی ہیں لیکن میر کے کلام میں اور بھی بہت کچھ ہے
اس لیے کئی اشعار ہماری نظر سے اوجھل رہ جاتے ہیں۔ غالب کا کلام تھوڑا سا ہے، اس لیے غیر
معمولی کلام فوراً نمایاں ہو جاتا ہے اور یہ بھی ہے کہ غالب کے کلام میں استعارے اور لفظیات کی
زرق برق اور خم چم بھی بہت ہے۔ لہٰذا ان کا کلام لامحالہ توجہ انگیز بن جاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ
اپنے تمام فکری پھیلاؤ اور تخیلی رسائی کے باوجود غالب میر کا سا جیتا جاگتا محبوب نہ بنا سکے اور نہ
عشقیہ مثنوی لکھ سکے، اور یہ صرف ''خیالی مضامین'' کے سبب نہیں، جس کی طرف غالب نے اشارہ
کیا ہے۔ یہاں کچھ فرق شاید اٹھارویں اور انیسویں صدی نے بھی پیدا کر دیا ہو۔

☆☆☆

آسمان کے بدلتے ہوئے رنگ، غالب اور اقبال

ہزار ہا سال سے آسمانوں کی پراسرار، توہم انگیز ہستی اپنی وسعت، اپنی دوری اور اپنی خاموشی کی وجہ سے انسان کے دل و دماغ پر حکمراں رہی ہے اور شاید جدید سائنس داں کے گستاخ قدموں کی گونج بھی شاعر کے تخیل کدے میں اس کے مقام عظمت کو متزلزل نہ کر سکے۔

اردو کی شاعری نے اپنے ایام طفولیت میں رسومیات اور قوانین اور استعاروں کا جو ذخیرہ وراثت میں حاصل کیا اس میں آسمان اور اس کے مرادفات کی خاص اہمیت تھی۔ اردو نے آسمان کے مضامین اور استعارے اس لیے بھی بہت ذوق وشوق سے اختیار کیے کہ ان کے پردے میں کائنات اور اس کے نظم ونسق پر رائے زنی، خیال آرائی اور نکتہ چینی بھی ممکن تھی۔

ہمارے یہاں آسمان کی کج روی، بے انصافی اور سنگ دلی کا تذکرہ اس کثرت سے کیا گیا کہ شاید فارسی میں بھی یہ مضامین اتنی بار اور اتنے رنگوں سے نہ باندھے گئے ہوں۔ لیکن ایک بات یہ بھی ہے کہ غالب کے بعد کی کلاسیکی اردو شاعری ایک مائل بہ انحطاط نسل اور ذہنی و روحانی حیثیت سے کسی قدر عاری عہد کی شاعری تھی اور اب بھی ایک حد تک اس کے یہی حال ہیں۔ اس میں بدلے ہوئے حالات کے سامنے پس پا ہونے یا اپنے خول میں بند ہو جانے کا رجحان زیادہ پھلا پھولا، مقاومت اور مدافعت کا کم۔

جدید رنگ لانے والے نقادوں اور نظریہ سازوں (حالی، آزاد وغیرہ) کی کوششوں کے باوجود انیسویں صدی کے اواخر میں ہمارے یہاں مضامین اور خیالات کی کمی اور نئے انداز ہائے فکر کا قحط رہا۔ اس پر طرّہ یہ کہ نام نہاد پرانے لوگوں میں روایت پرستی اس شدت کی تھی کہ نئے تجربات کا اظہار مذموم سمجھا جاتا تھا۔ نئے معنی اگر پیدا بھی ہوئے تو الفاظ کے گورکھ دھندے میں

کھو کر رہ گئے۔ شاعر جب تک نئے نئے جذباتی تجربات سے دوچار نہیں ہوتا، وہ اپنے کلام کو نئے معنی و مطالب اور اپنے تخیل کو نئے پیکر نہیں بخش سکتا۔ ذہنی اور روحانی حیثیت سے عاری قوم کے افراد عام طور پر اس قوت سے بے بہرہ ہوتے ہیں جو تجربات کو نئی روشنی میں پیش کرتی ہے یا نئے تجربات کو پہچاننے اور پرکھنے میں مدد کرتی ہے۔ ہمارے جدید کار نقاد اس بات کو نظر انداز کر گئے تھے کہ نیا شعری تجربہ اور نیا احساس ہمیشہ روایت کے پس منظر ہی پیدا ہوتا ہے۔

اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ انیسویں صدی کے بعد اردو میں بڑے شاعر نہیں پیدا ہوئے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ کلاسیکی روایت نے اپنی قوت نمو کھو کر دی۔ وہ روایت کے بجائے روایات میں کھو گئی۔ اب اسے ایسے شاعر کی ضرورت تھی جو روایت کا شعور رکھتا ہو، نئے سے مرعوب نہ ہو، اور نئے کو اپنے تخلیقی تجربے کا حصہ بنا سکتا ہو۔ اس نکتے کو آڈن (Auden) نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ سیاسی یا معاشی اعتبار سے زوال کے زمانے میں ہی بڑا ادب پیدا ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم بعض لوگوں کی رائے ہے کہ سیاسی یا سماجی یا معاشی بدحالی اور زوال کے زمانہ میں بڑا ادب پیدا ہی نہیں ہوسکتا۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ مادی اعتبار سے زمانہ یا نسل مائل انحطاط ہو یا آسمانوں کی شاہراہوں پر گامزن، اس کا کسی قوم کی ادبی صلاحیتوں اور میلانات پر کوئی اثر اس طرح کا نہیں پڑتا کہ ان صلاحیتوں اور میلانات کی قوت کم ہوجائے یا بڑھ جائے۔ ان حالات کا اثر زبان و ادب کے دھارے کی عام سمت کو ضرور خاصی حد تک متعین کرتا ہے۔ لیکن یہ کہنا کہ اگر قوم زوال پذیر ہو تو اعلیٰ یا ادنیٰ ادب پیدا کرتی ہے، محض فضول اور بے معنی ہے۔ انقلاب سے پہلے ذہنی اور معاشی، سماجی حیثیت سے روس سے بڑھ کر بے روح اور کون سا ملک رہا ہوگا؟ لیکن جو ادب اس دور میں ایک صدی سے بھی کم عرصہ میں روس نے پیدا کرلیا وہ بہت سی ترقی پذیر قومیں صدیوں میں نہ پیدا کرسکیں اور انقلاب کے بعد روحانی اور انسانی اقدار کا جو فقدان روس میں ہے وہ ہم سب پر ظاہر ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہاں مینڈلشٹام (Mandelstam) ایسینین (Essenin) اور پاسترناک (Pasternak) پیدا ہورہے ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ اسٹالینی جبر نے ان کو وہاں پنپنے نہ دیا۔

اس بحث کا مطلب یہ ہے کہ اگرچہ وسط انیسویں صدی اور اوائل بیسویں صدی میں اردو شاعری کو اپنانے والی قوم میں زندگی اور حرکت کا عموماً فقدان تھا اور اس وجہ سے اس کی عام روش وہی رہی جو اسے اپنے آباواجداد سے عطیہ میں ملی تھی، لیکن پھر بھی اس نے بڑے شاعر اور ادیب پیدا کیے اور شاید ابھی پیدا کرتی رہے۔ لیکن اس کے لیے شرط وہی ہوگی جو میں نے اوپر بیان کی۔

گھسی پٹی شارع عام سے ہٹ کر چلنا کوئی ایسی بڑی بات نہیں۔ اور جو لوگ صرف غالب کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ انھوں نے اپنی راہ الگ نکالی وہ دوسروں کے ساتھ بڑی ناانصافی اور تنقیدی کم نظری کے مرتکب ہوتے ہیں، کیونکہ ہر بڑا شاعر یا اچھا شاعر اپنے تجربات کے اظہار کے لیے مناسب راہ نکال ہی لیتا ہے۔ اچھے شاعر کی پہلی پہچان اسلوب کی انفرادیت نہیں ہے۔ شاعری جب رسومیات اور ذاتی تجربے دونوں کا امتزاج بن جاتی ہے تو نئی راہ سب ہی اختیار کر سکتے ہیں۔ لیکن کسی شاعر نے جو راستہ اپنے لیے منتخب کیا، اس راستے کی کیا اہمیت ہے؟ مثلاً یہ اشعار لیجیے، ایک ہی نظر میں معلوم ہو جاتا ہے کہ مومن کے ہیں۔

ان نصیبوں پر کیا اختر شناس
آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا

....

برق کا آسمان پر ہے دماغ
پھونک کر میرے آشیانے کو

....

ڈرتا ہوں آسمان سے بجلی نہ گر پڑے
صیاد کی نگاہ سوے آشیاں نہیں

....

نو فلک ہیں کیا کرے یہ نالۂ آتش فشاں
ایک دشمن سر سے کھویا اور پیدا ہوگیا

....

کیا شکوہ جفائے آسماں کا
میں آپ کو دور کھینچتا ہوں

ان اشعار کے مضامین اکثر نئے ہیں اور اسلوب میں ایک طرح کی ''غزلیت'' ہے۔ اس سے انکار نہیں، سوائے حسرت موہانی کے اور کسی کے دیوان میں یہ شعر کھپ نہیں سکتے۔ (اور یہ قصور حسرت کا ہے مومن کا نہیں، اور حسرت کے دیوان میں بھی اس فرق کے ساتھ یہ مضامین نظر آئیں گے کہ حسرت کا دماغ مومن سے بھی چھوٹا ہے)۔ یہ اشعار بہت اچھے ہیں، دل کو لگتے ہیں۔ اس سے بھی انکار نہیں۔ لیکن ان کو عظیم شاعری نہیں کہا جا سکتا کیونکہ راہ نئی ہونے کے باوجود اس شاعری کی جمالیاتی اور فکری قدر کم ہے اور تجربہ تو بالکل ہی نیا نہیں۔ اگر کہنے کا انداز نیا بھی ہو لیکن جس تجربے کا اظہار کیا گیا ہو، وہ عامیانہ، یا غیر اہم، یا جانا پہچانا ہوا ہو تو شعر کی قدر کم ہو جاتی ہے۔

اب آپ کہیں گے کہ عشق کا تجربہ تو نہایت جانا پہچانا ہے، لہٰذا عشقیہ شاعری کی قدر کیا ہوئی؟ اس کا جواب بظاہر تو مشکل ہے اس لیے کہ بہت سی نظری (Theoretical) تنقید اس سے دست وگریباں رہی ہے۔ لیکن جواب درحقیقت ہے بہت آسان۔ عشق بذات خود کوئی ایک تجربہ نہین، بلکہ متنوع تجربات کا تسلسل ہے۔ ان تجربات کی کوئی حد ہے نہ حساب۔ کچھ سے ہم کو سابقہ پڑتا ہے اور بہت سے ایسے بھی ہیں جن کی عام انسان کو خبر بھی نہیں ہوتی۔ یا اگر ہوتی بھی ہے تو ان کا نقش اتنا مدھم ہوتا ہے کہ معمولی قوت ممیزہ ان کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ لہٰذا عشقیہ شاعری کی اصل قدر ان تجربات کے اظہار کرنے اور منضبط کرنے میں ہے جن کو ہم اور آپ پہچان تو سکتے ہیں (اگر وہ ہمارے سامنے آئیں)، لیکن ان کا احساس نہیں کر سکتے، یا اگر کر سکتے ہیں تو احساس کا ابلاغ دوسروں پر، بلکہ کبھی کبھی تو شاید خود پر بھی، کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔

مومن کے اشعار کی کمزوری یہ ہے کہ ان میں جو تجربے بیان ہوئے ہیں، وہ عشق کی سطحی اور سامنے کی باتوں کے متعلق ہیں اور انھیں کسی بھی حسی سطح پر انگیز نہیں کیا گیا ہے بلکہ خیالی سطح پر رکھا گیا ہے۔ کبھی کبھی اسلوب کا نیا پن ہی عام اور متعارف تجربات کو نئے معنی اور نئے رنگ بخش دیتا ہے۔ ایسی صورت میں اسلوب کے نئے پن کو پرکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم یہ سمجھیں کہ

اس میں جمالیاتی اور فکری عنصر کتنا ہے؟ مثلاً میر کے اس شعر میں جو تجربہ ہے، وہ نہایت متعارف اور مقبول ہے۔

ساعد سیمیں اس کے دونوں ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیالِ خام کیا

لیکن جمالیاتی قدر کی رنگا رنگی، اور وقوعے کے پس منظر اور پیش منظر کی وسعت اور احساس کی گہرائی کی وجہ سے پورے تجربے کی جو تصویر بنتی ہے وہ نہایت انوکھی ہے۔ اسی وجہ سے شعر عظمت کا حامل ہے۔ اس کے برخلاف مومن ہی کا ایک اور مشہور شعر لیجیے جو میں نے اوپر نقل کیا۔

ان نصیبوں پر کیا اختر شناس
آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا

تجربہ نہایت معمولی ہے یعنی آسمان کی کج ادائی، لیکن مومن کے منجمانہ کمالات کو سامنے رکھتے ہوئے شعر کی معنویت اور خوبصورتی چوگنی ہو جاتی ہے۔ لیکن اس معنویت کے باوجود انداز کا نیاپن تجربے کے عامیانہ پن کو بلندی اور وسعت نہ بخش سکا۔ دوسری بات یہ کہ اس شعر کے معنی منحصر ہیں ہمارے اس خارجی علم پر کہ مومن اعلیٰ درجے کے ستارہ شناس سمجھے جاتے تھے۔ لہٰذا شعر اپنی جگہ پر مکمل نہیں ہے۔ یعنی آسمان کی ستم ایجادی کی بات کہی تو خوب لیکن اس کو سمجھنے کے لیے شاعر کے بارے میں ایک ذاتی بات بھی جاننی ضروری ہے جو شاید سب کی دسترس میں نہ ہو۔

آسمان کے بارے میں اردو شاعروں کا تجربہ (یا آسمان کے بارے میں موضوعات کا رنگ) عموماً حسب ذیل طرح کا تھا:

آسمان بے انصاف ہے، آسمان سنگ دل ہے، آسمان دور ہے، اس لیے ہمدردی کے جذبے سے عاری ہے۔

یا محض دور ہے اور بس۔

یا یہ کہ آسمان برابر چکر لگاتا ہے، گویا چکی کی طرح ہم لوگوں کو پیستا ہے۔

یا کسی مقصد کے حصول کے لیے سرگرداں ہے۔

اگر ہمارے شاعر بہت اونچے گئے تو یہ خیال آیا کہ آسمان پر جنت ہے یا خدا کی ہستی

کے آسمان عرش سے فرماں روا ہونے کا مبہم اور دھندلا سا خیال آیا۔

آسمان اور حضرت ناصح یا حضرت شیخ، یہ ہستیاں ہمیشہ ہمارے شاعر کی ہدف ملامت رہی ہیں کیونکہ ان کے پردے میں بہت کچھ کہہ لینے کی گنجایش تھی، لیکن اس سے یہ بھی نقصان ہوا کہ اور طرح کے مضامین کی طرف ہمارے یہاں توجہ کم ہوئی۔ جس طرح یہ مضامین بندھ سکے، ہمارے چھوٹے بڑے شاعروں نے باندھے اور سمجھا کہ ہم شعر کی طرف سے اپنے فرائض سے عہدہ برآ ہو گئے۔

لہٰذا اگر ہم غالب کے بارے میں یہ کہیں کہ انھوں نے اپنی راہ الگ نکالی تو اس وجہ سے کہیں گے کہ انھوں نے آسمان کو ایک مستقل حیثیت بخشی۔ ان کے یہاں آسمان صرف ایک روایتی محبوب کی طرح سنگ دل اور اسی روایتی محبوبہ کی طرح مبہم اور بے جسم و روح ہستی کا نام نہیں بلکہ واقعی اور مثبت حقیقت کی صورت میں نظر آتا ہے۔

میرے کہنے کا مطلب یہ نہیں کہ غالب نے ہر جگہ آسمان کے بارے میں اپنا ہی تجربہ پیش کیا ہے۔ زیادہ تر تو وہ بھی ''فلک نا انصاف'' کی روایتی کج ادائی کے شاکی ہیں جو ''آہ و فریاد کی فرصت'' ہی دینے پر راضی نہیں ہے۔ مگر یہاں بھی کہیں کہیں انداز کا وہی نیا پن موجود ہے جو مومن کے شعر کو انفرادیت بخشتا ہے۔ مثلاً یہ مشہور و معروف اشعار ملاحظہ ہوں۔

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

دے داد اے فلک دل حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافی مافات چاہیے

غم دنیا سے پائی بھی جو فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

پہلے شعر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں دو تجربے بیان کیے گئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق کا فتنہ

انسان کو خانہ ویران کر دیتا ہے اور دوسرا یہ کہ اگر آسمان دشمن ہو جائے تو بھی یہی حاصل ہوتا ہے۔ اس شعر کا ایک انوکھا حسن یہ بھی ہے کہ عام طور پر یہ خیال ہے کہ تقدیر کا مارا کبھی نہیں سنبھلتا۔ غالب نے عشق کے بارے میں بھی خیال ظاہر کیا ہے کہ عشق کا مارا کبھی نہیں سنبھلتا، تباہ ہی ہو کر رہتا ہے۔

دوسرے شعر کا حسن یہ ہے کہ غالب کا دلِ حسرت پرست ان تمام آفات کا نچوڑ ہے جو آفرینشِ آدم سے تا ایں دم انسان پر آسمان کی طرف سے ٹوٹیں۔

تیسرا شعر غالب کے خاص انداز کا، یعنی تہ بہ تہ معنی کی مثال ہے۔ عاشق غمِ زمانہ سے اس قدر بوجھل ہے کہ سر نہیں اٹھا سکتا۔ سر کا نہ اٹھا سکنا غم میں مشغولیت کی بھی دلیل ہے اور اس بات کی طرف اشارہ بھی کہ غمِ زمانہ نے شاعر کو اس قدر حقیر و ذلیل کر دیا ہے کہ وہ سر اٹھانے کے قابل بھی نہیں رہا اور شاید محبوب کا التفات بھی اس بوجھل دل کو ہلکا نہ کر سکے، جیسا کہ اس شعر میں ہے۔

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

اور اگر سر اٹھایا تو آسمان نظر آیا (نظر اٹھانے پر آسمان دکھائی دینا، کسی قدر فطری لیکن انوکھا تجربہ ہے)۔ آسمان کو دیکھتے ہی غم پھر تازہ ہو گیا۔ صرف اس بنا پر نہیں کہ غمِ زمانہ آسمان کی دین ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ آسمان بھی محبوب کی طرح بے مہر ہے۔ اتنا ہی نہیں، بلکہ محبوب بھی شاید آسمان کی طرح شاعر سے دور ہے۔ اس طرح تجربات وخیالات کا نیا سلسلہ (Association) تیار ہو گیا۔

مگر جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے کہ غالب کا آسمان صرف ایک مشہور علامت (Symbol) یا تمثیل، ایک مبہم خیال یا ایک روایتی تجربہ نہیں ہے۔ اس آسمان میں تارے بھی ہیں اور ان تاروں کے درمیان ربط و تسلسل بھی۔ ان کی چمک دمک اور ان کے طلوع و غروب پر شاعر کو تحیر بھی ہے۔

شب ہوئی پھر انجم رخشندہ کا منظر کھلا
اس تکلف سے کہ گویا بت کدے کا در کھلا
ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ
دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا

تھیں بنات النعش گردوں دن کو پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہوگئیں

آسمان کی بلندی اور دوری غالب کے لیے دعوائے جنگ ہے، مبارز طلبی ہے۔ فاصلے سے وہ گھبراتے نہیں اور دوری سے ان کی نظر نہیں تھکتی۔ وہ ان فاصلوں کو مختصر کرنے یا خود کو بلند تر کرنے کی کوشش میں ہیں ۔

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کے مکاں اپنا

''اور ہم'' پر غور کیجیے۔ عرش تک تو پہنچ ہی چکے، لیکن ان کی فکر یہاں تک آ کر تھکتی نہیں۔ شاید انھیں احساس تھا کہ عرش کے آگے بھی اور دنیا ہیں، شاید بیسویں صدی کے انسان کی سعی پیہم ان کے ارادوں کی تفسیر ہے۔ ''سرحد ادراک'' (آسمان) کے پرے تو ان کا مسجود تھا ہی، شاید اب وہ اپنے مسجود تک خود آ جانا چاہتے ہیں۔ اگر اس شعر میں کسی کو بیسویں صدی کے خلائی اسفار کی پیش آمد نظر آئے تو کیا مضائقہ ہے؟

جنت اور جہنم آسمان پر ہوتے ہیں۔ شاید سب کو اس کا مبہم سا گمان ہے۔ لیکن غالب ہی کا تخیل آسمان کا اس طرح احاطہ کر سکتا تھا کہ اگر دونوں جگہیں آسمان پر، یعنی ایک ہی مملکت میں ہیں، تو ملائے بھی جا سکتے ہیں اور یہ انھیں کی شوخیِ فکر تھی جو اس خیال کو یوں ادا کر سکی ۔

کیوں نہ فردوس کو دوزخ میں ملالیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

اسی طرح ۔

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

اس شعر میں بہشت اور دوزخ کو جس طرح دو واضح اکائیوں کی طرح دیکھا ہے وہ قابلِ غور ہے اور ایک لطیف نکتہ یہ بھی ہے کہ شاید بہشت رقبہ میں کم ہے کیونکہ دوزخ میں سما سکتی ہے۔

غالب کے مندرجہ ذیل شعر میں آسمان کی اپنی الگ ہستی اور دنیا کا جتنا واضح اور جاندار

احساس ملتا ہے غالباً اردو کے کسی شعر میں نہیں ملتا۔

پیکر عشاق ساز طالع ناساز ہے
نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے

ساز اور ناساز، گویا اور آواز کی رعایتوں کو فی الحال ایک طرف رکھیے۔ ایک وسیع، کائناتی خلا کا تصور کیجیے، بسیط اور تاریک (کیونکہ سیارہ بذات خود تاریک ہوتا ہے)، پر اسرار اور عجائبات سے بھرپور، جس میں ہزارہا سیارے کبھی نہ ناپی جا سکنے والی رفتار کے ساتھ ابدالآباد سے چکر لگا رہے ہیں۔ پھر ساتھ ہی کسی ان دیکھی اور انجانی قوت کا تصور کیجیے جو ان اجرام فلکی کو مسلسل گردش کرنے پر مجبور کرتی ہے اور ان کی تیزی سفر سے خلا میں جو گونج پیدا ہوتی ہے، اس کو احاطۂ تخیل میں لانے کی کوشش کیجیے۔ یہ غالب کا آسمان ہے۔ اقبال کے ''ستاروں کی گذرگاہیں'' شاید اسی تخیل کی مرہون منت ہیں۔

غالب کے آسمان کی سب سے جاندار ہستی آفتاب کی ہے۔ میں نے ''جاندار ہستی'' کا فقرہ جان بوجھ کر استعمال کیا ہے اس لیے کہ غالب کے یہاں نہ صرف آفتاب اور اس کے مرادفات کا بار بار استعمال ہوا ہے بلکہ آفتاب کا تصور ان کے یہاں اتنا ہی واضح ہے جیسا کہ اقبال کے یہاں ستاروں کا ہے جس کا ذکر آگے آئے گا۔

محبوب کے چہرے کو آفتاب سے تشبیہ دینا کوئی بہت انوکھی بات نہیں، لیکن آفتاب کو محبوب کے عمل اور اثر سے تشبیہ دینا یقیناً انوکھی بات ہے۔ سورج کی کرنیں شبنم کو اڑا لے جاتی ہیں۔ یہ خیال پرانا ہے اور سب سے زیادہ اشاریت سے بھرپور طریقے سے شاید درد نے اسے استعمال کیا ہے۔

چمن میں صبح یوں کہتی تھی ہو کر چشم تر شبنم
بہارِ باغ تو یوں ہی رہی لیکن کدھر شبنم

مگر غالب کے یہاں محبوب سورج ہے اور عاشق شبنم۔ معشوق سے وصال، فنا کا دروازہ ہے۔

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہوتے تک

حسن اور عشق کی روحانی قوتوں میں کتنا زبردست تفاوت ہے اور حسن کس طرح صرف ایک نظر میں عشق کی دنیا درہم برہم کر سکتا ہے، اس تجربے کا اتنا شدید احساس شاید کم ہی لوگوں نے کیا ہو۔ اسی طرح یہ شعر بھی دیکھیے ۔

لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر

لیکن مہر درخشاں صرف محبوب ہی نہیں بلکہ عاشق بھی ہے ۔

ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہ آفتاب
ذرّے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں

اگر میں عبدالرحمٰن بجنوری ہوتا تو اس شعر میں آئن اسٹائن کی Photoelectric theory کا عکس دیکھتا جس کی رو سے روشنی لہروں سے نہیں، بلکہ مختلف ذرّوں (Photons) سے مرکب ہے جو تھوڑے وقفے سے روشنی یا حرارت کے منبع سے خارج ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ 'اجزائے نگاہ آفتاب' کی ترکیب نے غالب کے سورج کو ایک واضح انسانی شخصیت بخش دی ہے۔ معشوق نے آفتاب کو اپنی سطح پر کھینچ لیا ہے۔ یہ سستی اور رسومیاتی Anthropomorphism (بے جان اشیا میں انسانی صفات تصور کرنا) نہیں۔ سورج اب وہ صرف ایک جرم فلکی نہیں بلکہ ایک زندہ حقیقت بن گیا ہے۔

اس سے پہلے کہ میں غالب سے گذر کر اقبال تک پہنچوں، غالب کے چند اور شعر سن لیجیے جن میں آسمان، چاند، سورج اور تاروں کا ذکر نئے انداز سے آیا ہے ۔

چھوڑا مہ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

....

زکوٰۃ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

مندرجہ ذیل کے ساتھ ساتھ ''نگاہ آفتاب'' کو بھی ذہن میں رکھیے ۔

ہوئے اس مہروش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پر افشاں جوہر آئینے میں مثل ذرہ روزن میں

اور مندرجہ ذیل شعر کے ساتھ آسمان کا روایتی تصور ذہن میں لائیے۔

کیا وہ بھی بے گنہ کش و حق ناسپاس ہیں
مانا کہ تم بشر نہیں خورشید و ماہ ہو

مندرجہ ذیل شعر میں بھی وہی تحیر ملتا ہے جو ستاروں والے اشعار میں اوپر بیان ہوا۔

از مہر تا بہ ذرّہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

اقبال کی شاعری کئی اعتبار سے غالب کی شاعری کی تکمیل ہے۔ اس طرح اقبال نے بھی آسمان اور اجسام فلکی کا ایک نیا تصور پیش کیا جو اگر چہ غالب کے تصور سے بہت کم ہم رنگ ہے لیکن ہے اسی سلسلے کی چیز۔ کم ہم رنگی کی وجہ یہ ہے کہ غالب کے یہاں آسمان کا ذکر جذباتی تجربات (Emotional experience) کی روشنی میں زیادہ ملتا ہے اور اقبال کے یہاں آسمان کی دو نوعیتیں ہیں۔ ایک تو خالص تخیلی یا تقریباً خیالی (لیکن عام توہمات سے الگ) اور ایک باقاعدہ فکری اور جدید سائنسی، جس کے ڈانڈے حیرت انگیز طور پر تصوف سے بھی کہیں کہیں جا ملتے ہیں۔

اقبال کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے آسمان کو باقاعدہ آباد کیا۔ انسان اور خدا، خدا اور فرشتوں کے درمیان مکالمے، یا خدا کے احکام جو فرشتوں کو براہ راست انداز میں صادر کیے گئے ہیں، خدا کی مجلس میں چاند اور تاروں کی موجودگی اور پھر جبرئیل اور ابلیس، ابلیس اور خدا کے درمیان جو مکالمات ہیں وہ اگر چہ آسمان کو آباد کرنے کی شعوری کوشش کے تحت شاید نہ رکھے جاسکیں لیکن اقبال کے ڈرامائی، ہمہ گیر تخیل کے کرشمے ضرور ہیں اور اس طرح یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ، کی ایک شکل کہے جائیں تو غلط نہ ہوگا اور بہرحال، ان تخیلاتی سرگرمیوں نے ہمارے آسمان کو نئی نئی ہستیوں سے بھر دیا، اس میں تو شک ہی نہیں۔ اور اس لیے اقبال کی نظمیں اور اشعار آسمان کے خلا کو آباد دیکھنے کی شعوری کوشش کی ضمن میں باآسانی شمار کیے جاسکتے ہیں۔ لینن کا خدا کے حضور میں یہ کہنا۔

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات

بندۂ مزدور کی تلخیٔ اوقات کے علاوہ اس بات کا بھی شدید احساس پیدا کرتا ہے کہ لینن جس دنیا سے آیا ہے اور جس دنیا میں پہنچا ہے وہ دونوں انتہائی حقیقی ہیں، تقریباً اتنی حقیقی کہ انھیں چھوا جا سکتا ہے یا کم سے کم مرئی طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ''جبرئیل و ابلیس'' اس تاثر کو زیادہ صحت اور پختگی کے ساتھ پیدا کرتی ہے۔

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاک دامن ہو رفو

افلاک پر گفتگو کرنے والے موجود نہیں ہیں، لیکن چونکا دینے کی حد تک موجود معلوم ہونے لگتے ہیں اور خاص کر شعر کا مخاطب تو بالکل سامنے ہی آ جاتا ہے۔ اس میں اقبال کی شعری قوتوں کے علاوہ ان کے عقیدے کی پختگی کو بھی کچھ دخل رہا ہوگا۔ یہ درست ہے۔ لیکن اپنے عقائد کو اس طرح شعر کی روح میں بھر دینا ہر ایک کے بس کا کام نہیں۔ ملٹن سے بھی کہیں کہیں ہی ممکن ہو سکا۔

جبرئیل اور ابلیس اور آدم و خدا، بہر حال ہمارے آپ کے ذہن بلکہ لاشعور میں بھی زندہ اور متحرک حیثیت رکھتے ہیں، بے جان اور جامد نہیں۔ اقبال نے جس طرح صبح و شام، شبنم، ستاروں، سورج اور اس کی کرنوں کو جاندار تصور کیا ہے، وہ یقیناً تخیل کی معراج ہے اور اس لحاظ سے شاید ٹی ایس ایلیٹ (T.S. Eliot) کے علاوہ ان کے ساتھ کسی اور کا نام نہیں لیا جا سکتا۔ لیکن ایلیٹ کے یہاں مناظر اور مظاہر فطرت کو جو زندگی بخشی گئی ہے وہ فکری اور تمثیلی اور ایک خاص اصول شاعری کے تحت ہے جبکہ اقبال کے یہاں یہ زندگی تخیلی ہے۔ ایلیٹ کی شام جو آپریشن کی میز پر کسی کلوروفارم زدہ مریض کی طرح پڑی ہوئی ہے، جو تنگ راستوں میں بھنے ہوئے گوشت کی بو کی طرح آہستہ آہستہ منجمد ہو جاتی ہے، دراصل نظم کے خطیب (Protagonist) یا شاعر کے اندرونی احساسات کی آئینہ دار ہے اور اصلاً کوئی زندگی نہیں رکھتی۔

ٹی۔ ایس ایلیٹ نے ایک مشہور مضمون میں اس اصول کو ''خارجیانے''

(Externalisation) سے تعبیر کیا تھا۔ اقبال کی تخیلی دنیا اگر چہ اس اصول کے مقابلے میں بہت کم پیچیدہ ہے لیکن شاعرانہ حیثیت سے زیادہ دل نشیں ہے۔ اور یہ بھی ہے کہ الیٹ کا یہ اصول سراسر موضوعی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا تعلق داخلی طور پر محسوس کرنے سے ہے، یہ بدیہی نہیں۔ اس کے برخلاف اقبال کے یہاں شام، چاند، تارے، صبح اور رات بدیہی بھی ہیں اور عام داخلی محسوسات کی دنیا میں بھی آباد ہیں۔

مثال کے طور پر اقبال کی وہ نظم لیجیے جس میں صبح اور شبنم کا مکالمہ ہے اور جو یوں شروع ہوتی ہے (''صبح وطن''):

شاید تو سمجھتی تھی وطن دور ہے میرا
اے قاصد افلاک نہیں دور نہیں ہے

اخلاقی یا فلسفیانہ مضامین سے بوجھل ہونے کے باوجود نظم شبنم اور صبح کی طرح ہلکی اور نازک ہے، یا وہ نظم جو یوں شروع ہوتی ہے (''چانداور تارے''):

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے
تارے کہنے لگے قمر سے

اور اس قبیل کی بہترین نظم ''حقیقت حسن'' ہے جس میں خود حسن کے علاوہ خدا، چاند، صبح کا تارا، آسمان کی محفل، صبح، شبنم، غنچہ اور موسم بہار تک ڈرامائی کرداروں کی صورت میں بے نقاب نظر آتے ہیں۔ اقبال اگر منظوم ڈرامے کی طرف توجہ کرتے تو اردو ادب میں ایک اور بڑا اضافہ کرجاتے، جس طرح ''ساقی نامہ'' جیسی مختصر مثنوی لکھ کر انھوں نے اس صنف میں اپنے لیے جگہ پیدا کرلی۔

ان تمام نظموں میں جن کا ذکر کیا گیا اور اسی قسم کی دسری بہت سی نظموں میں ایک خاص بات یہ ہے کہ تجربے کی ندرت نہیں ہے، ندرت اس ذہنی سطح میں ہے جس پر پہنچ کر شاعر تجربے سے دوچار ہوا ہے اور پھر جس ڈرامائی، مکالماتی زبان میں اس نے تجربے کو بیان کیا ہے ان سب نظموں کی نازک گردنوں پر اخلاقی تعلیم کا بھاری جوا ضرور رکھا ہوا ہے، لیکن ڈرامے کی قوت اظہار انھیں سنبھال لے گئی۔ افسوس کہ واقعے کے ساتھ ڈرامائی مکالماتی برتاؤ کے یہ انداز اقبال کو پھر زندگی بھر نصیب نہیں ہوئے۔ تنہا ہی، حیرت انگیز برتاؤ (Treatment) اقبال کے یہاں آسمانی مضامین کا

جدید سائنسی اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے ہے۔ جوں جوں ان کی عمر گذرتی گئی، وہ تخیلی برتاؤ کو چھوڑ کر فلسفیانہ تصور کو اپناتے گئے، مگر یہاں بھی آسمان کی وسعتوں کا وہی احاطہ ملتا ہے جو غالب کے ایک استعارے میں نظر آتا ہے۔ جس آسانی سے کوئی اور شاعر اپنے خیالی محبوب کے گلے میں بانہیں ڈال دیتا ہے، اسی آسانی سے غالب اور اقبال آسمان اور اس کے جزئیات کو مٹھی میں لے لیتے ہیں۔ تصوف نے اس سلسلے میں کچھ کم مدد نہیں کی ۔

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

....

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

....

عروج آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہ کامل نہ بن جائے

آخری شعر پر غور کیجیے "انجم سہمے جاتے ہیں" کے ہلکے سے ڈرامائی اشارے نے ایک مبہم اور نہ سمجھ میں آسکنے والی تصویر کو کس قدر واقعیت بخش دی ہے۔ اور اس زمانے میں، جب کائنات کے لامتناہی ہونے کا تصور عام ہو رہا ہے، اس شاعر کے مزاج کی رفعت پر غور کیجیے، جس کی تخئیل اور فکر کی سطح اتنی بلند تھی کہ وہ سائنسی نظریے اور وقوعے کے وجود میں آنے کے پہلے اس طرح کے شعر کہہ سکتا ہے۔

شاید کہ زمیں ہے یہ کسی اور جہاں کی
تو جس کو سمجھتا ہے فلک اپنے جہاں کا

....

خاموشی افلاک تو ہے قبر میں لیکن
بے قیدی و پہنائی افلاک نہیں ہے

پھر غالب کا یہ شعر ذہن میں لائیے۔

پایۂ من جز بہ چشم من نیاید در نظر
از بلندی اخترم روشن نیاید در نظر

تو آپ کو محسوس ہوگا کہ ان دونوں کے تخیل کا تصرف کہاں کہاں تک تھا اور دونوں کے محسوس کرنے کے انداز میں کس قدر مماثلت تھی۔

ان سیکڑوں تشبیہات واستعارات کو چھوڑ دیجیے جو اقبال نے آسمان سے مستعار لیے۔

مثلاً

وہ سکوت شام صحرا میں غروب آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشم جہاں بین خلیل
وہ نمود اختر سیماب پا ہنگام صبح
یا نمایاں بام گردوں سے جبین جبرئیل

تو بھی آپ اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ آسمان کے روایتی تصور سے قطع تعلق جو غالب نے شروع کیا تھا، اقبال نے اس کو قطعی کردیا۔ اور جب آپ یہ غور کریں گے کہ اقبال کے جن اشعار اور نظموں کا حوالہ اوپر دیا گیا ان کی تخلیق کو چالیس اور پچاس برس کے درمیان کا زمانہ گذر گیا تو شاید آپ کو یہ یقین کرنے میں تامل نہ ہوگا کہ آسمان کا روایتی تصور اب اردو شاعری سے مٹ گیا۔

☆☆☆

داغ دہلوی

یہ بڑی مسرت کی بات ہے کہ ہم آج داغ کے بارے میں گفتگو کرنے جمع ہوئے ہیں۔ داغ کے بارے میں بہت سی غلط فہمیاں عام ہیں اور ان کا چراغ بھی آج ذرا مدھم ہی جلتا ہے لہٰذا ضرورت ہے کہ ہم داغ پر نظر ثانی کریں۔ کیا عجب کہ آج کی یہ فی البدیہہ گفتگو، جس کے پیچھے داغ کے بارے میں کچھ غور و فکر بھی ہے، داغ پر نظر ثانی کا پیش خیمہ ثابت ہو۔

داغ کے بارے میں مشہور بات تو یہ ہے کہ وہ خوش قسمت تھے۔ نظام حیدر آباد نے ان کا دامن دولت اور عزت سے بھر دیا۔ یہ بات صحیح ہے اور نہیں بھی۔ حیدر آباد پہنچنے سے پہلے داغ پر خاصی مالی تنگی تھی اور ۱۸۸۸ میں جب وہ پہلی بار حیدر آباد گئے تو سال سوا سال ہاتھ پاؤں مارنے کے بعد بے نیل مرام واپس ہوئے کہ کامیابی کی کوئی سبیل نہ نکل سکی تھی۔

دوسری بار ۱۸۹۰ میں بھی جب وہ وارد حیدر آباد ہوئے تو مہینوں تک التفات سلطانی کی راہ دیکھتے رہے۔ پھر اوائل ۱۸۹۱ میں رات نو ساڑھے نو بجے چوبدار نے آ کر ایک سربمہر لفافہ دربار کا فرستادہ پیش کیا۔ لفافہ کھولا تو اس میں نظام کی غزل تھی، اور یہ حکم کہ اصلاح کے ساتھ واپس کرو کیونکہ وہاں تو یہ تھا کہ غزل بھیجی اور فوراً اصلاح کرو اور اصلاح بھی ایسی جو مطلوب طبع ہو۔ داغ کے سوکھے دھانوں پر پانی پڑا۔ انھوں نے بڑا شکر ادا کیا۔ نظام کا بھی اور اللہ کا بھی۔ لیکن اس کے بعد بھی ان کو تنخواہ دار بننے میں بہت دن لگے۔ ساڑھے چار سو روپے ماہوار مشاہرہ بالآخر نظام نے مقرر کیا۔

اواخر ۱۸۹۱ سے البتہ داغ کے عروج اور قدر دانی کا آغاز ہوتا ہے۔ نظام نے تنخواہ کے ماہانہ ہزار روپئے کر دیے اور پھر یہ کہا کہ ۱۸۸۹ سے لے کر اب تک کئی ہزار روپئے تمہارے محسوب

کیے گئے ہیں اور وہ سب تم کو ادا کیے جائیں گے۔ پھر تنخواہ بڑھ کر سترہ سو روپے ہوئی۔۱۸۹۳ کے آخر میں خطاب خانی و بہادری ملا، ناظم یار جنگ کہلائے، پھر دبیر الدولہ، فصیح الملک، بلبل ہندوستان، جہاں استاد کے القاب سے مفتخر کیے گئے۔

اب داغ واقعی بڑی شان سے رہتے تھے۔ ان کا حال لکھا ہے کہ ایک صاحب نے کہ وہ نظام کے کیمپ میں داغ سے ملنے گئے۔ ظاہر ہے کہ بڑا کیمپ ہے، بادشاہ کا معاملہ ہے۔ اس میں جگہ جگہ پہرے ہیں، جگہ جگہ خیمے لگے ہیں، جگہ جگہ سوار ہیں، روک ٹوک ہے۔ سپاہی ہر جگہ پوچھتے ہیں، کون ہو؟، کہاں جا رہے ہو؟ پوچھتے پوچھتے وہ ایک بہت بڑے خیمے میں لے جائے گئے۔ معلوم ہوا وہ waiting room یا ante room قسم کا خیمہ ہے۔ نہایت آراستہ پیراستہ۔ ہر طرف قالین، صوفے، جھاڑ فانوس۔ وہاں بٹھائے گئے۔ کچھ دیر بعد داغ سے ملاقات ہوئی۔ بہت ہی خوبصورت آدمی تھے۔ سیاہ رنگ کے تھے، لیکن بے انتہا دلکش چہرہ، چہرے پر وجاہت بھی بہت تھی۔ ان کے ملاقاتی نے لکھا ہے جیسے عرب سے کوئی شخص چلا آ رہا ہے۔

بڑا ہی وجیہ چہرہ، بڑا زبردست۔ تو سنہ ۱۹۰۵ میں انتقال ہوا ان کا۔ امیر مینائی کے آخری زمانے میں امیر مینائی کو انھوں نے حیدر آباد بلوایا۔ امیر مینائی پہنچے وہاں، مگر بیمار ہی بیمار رہے۔ ایسا اتفاق رہا۔ امیر مینائی سے ان کی بہت دوستی تھی۔ امیر مینائی کے علاوہ جلال اور حالی سے بھی بہت دوستانہ تھا۔ خیر امیر وہیں مر گئے اور وہیں دفن ہوئے لیکن داغ پانچ سال اور جیے۔

داغ کا معاملہ وہ ہے جس کو اردو میں کہتے ہیں "بد اچھا بد نام برا" اور انگریزی میں کہتے ہیں He has had a bad press کہ ان کے ساتھ شروع سے ہی ناانصافی ہم لوگ کرتے چلے آ رہے ہیں۔ کچھ تو وجہ یہ بھی ہوئی کہ ان کے استاد تھے ذوق، اور ذوق کا بھی کچھ کم و بیش شروع سے ہی ستارہ گردش میں رہا۔ اور ایک بات آپ کے لیے غور طلب یہ بھی ہے کہ جو پہلے شاعر تھے پہلے زمانے کے، یعنی متقدمین اور متاخرین، وہ تو عام طور پر بڑے شاعر مانے گئے۔ وہ تو دور تھے ہم سے، لہٰذا دوری کے رومانی فائدے کی وجہ سے ہم نے ان کو بڑا شاعر مان لیا، جیسے بھی مانا، لیکن مان لیا۔ لیکن جو سامنے کے شاعر تھے، جنھیں نئے زمانے کے لوگوں نے دیکھا تھا، ان کے ساتھ قدامت کا رومان بھی نہ تھا۔ مثلاً داغ، امیر، جلال وغیرہ پر نئے تقاضوں نے بڑی سخت پابندیاں

رکھیں۔ وہ نئے خیالات کے شاعر ہیں کہ نہیں، اور نئے سوالات سلجھانے میں ہمارے معاون ہیں کہ نہیں، وغیرہ۔ دیکھا گیا کہ یہ لوگ تو وہی گل و بلبل، شراب و ساقی، قفس و صیاد کی بات کر رہے ہیں لہٰذا فیصلہ یہ دیا گیا کہ یہ لوگ ہمارے کسی کام کے نہیں۔

اور داغ کو تو غیر معمولی مقبولیت نے بھی بہت نقصان پہنچایا۔ سارے ملک میں وہ مقبول تھے اور ان کے شاگرد گیارہ سو کے قریب تھے، جہاں تک کہ لوگ بتاتے ہیں۔ یہ خیال اس زمانے میں زور پکڑ رہا تھا کہ عوامی مقبولیت کے معنی ہیں شاعر کا پست ہونا اور کم درجے کے لوگوں کے ہی لیے مناسب ہونا۔ اس پر طرہ یہ کہ یہ بھی مشہور ہو گیا کہ داغ بہت حسن پرست آدمی ہیں، بہت عیاش آدمی ہیں۔ چنانچہ نیاز فتح پوری نے لکھا ہے کہ نوجوانی کا زمانہ ان کا قلعے میں گذرا اور وہاں وہ بہت جلد جوان بھی ہو گئے۔ بقول نیاز قلعے کا ماحول تو محض عیاشی اور رندی و اوباشی کا ماحول تھا۔ داغ نے جوانی کی ہوس کاریاں بھی شروع کر دیں اور عشق کی جو کسک ہونا چاہیے ہے وہ ان کو پہنچی ہی نہیں۔ تو ان کا سارا کلام محض لفظی کارروائی ہے۔ اس میں کوئی سچائی اور گہرائی نہیں۔ چکبست نے لکھا کہ ارباب نشاط کے پیغمبر یعنی طوائفوں کے پیغمبر ہی کہے جا سکتے ہیں داغ، اور اس وقت سے یہی بات عام طور پر کہی جاتی ہے۔ آج بھی یہی کہا جاتا ہے۔ داغ کے بارے میں بات کریں گے تو پہلا جملہ یہی کہیں گے کہ داغ کا کلام طوائفیں گاتی ہیں۔ لیکن آپ یہ غور کریں اگر کسی شخص کا کلام مقبول ہے کسی طبقے میں تو اس سے اس کے کلام کا عامیانہ پن ہرگز ثابت نہیں ہوتا۔

لیکن یہ بات ان کے زمانے میں تھی ضرور کہ بس داغ کا کلام مقبول تھا۔ تو سب ہی لوگ داغ کا کلام پڑھتے تھے۔ تیسری اور چوتھی دہائی کی تنقید نے یہ ایک فرضی خیال مقرر کر لیا کہ شاعر کو چاہیے کہ وہ باطنی اور داخلی حالات بیان کرے۔ وہی کہے جو اس پر گذرتی ہے اور عشق کی گہرائی، سنجیدگی اور سوز، درد اور جلن وغیرہ کا بیان کرے۔ داغ کی زندگی کے حالات کی روشنی میں نیاز وغیرہ نے یہ خیال عام کیا وہ محض چلبلے اور کھلنڈرے شاعر ہیں۔ سچ پوچھیے تو چلبلا اور کھلنڈرا ہونا کوئی گندی بات نہیں، لیکن ہمارے بزرگ نقادوں نے مثلاً حسرت موہانی نے دعویٰ کیا کہ غزل کے شاعر کو ''غیر سنجیدگی'' سے پرہیز کرنا چاہیے۔

اور جو داغ کے ماننے والے ہیں انھوں نے بہت سے بہت یہ کہا کہ فصاحت بہت ہے،

ان کے کلام میں۔ زبان بڑی اچھی لکھتے ہیں، با محاورہ لکھتے ہیں۔ مولوی عبدالحق نے صرف ایک جملہ لکھا ہے۔ انھوں نے جو داغ کا ایک انتخاب چھاپا تھا ۱۹۴۶ میں اس میں صرف یہ لکھا ہے کہ داغ محاورہ یوں لکھ دیتا ہے کہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ محاورہ لکھ گیا ہے، یعنی اتنی بے ساختگی ہے محاورہ لکھنے میں۔ لیکن اور کوئی خوبی داغ کی انھوں نے نہیں بتائی جبکہ غالب جیسے شخص کو داغ سے بے انتہا محبت تھی۔ غالب کو داغ کا کلام بہت پسند تھا۔ ذوق کے مرنے کے بعد، ذوق مرے ہیں ۱۸۵۴ میں، اس وقت سے لے کر جب تک داغ دہلی میں رہے، وہ غالب کے یہاں آیا جایا کرتے تھے اور غالب ہمیشہ ان سے اپنی غزلوں پر غزلیں کہلاتے تھے کہ لے اس پر غزل کہہ کے لا بھائی۔ تو بہت سی غزلیں، نمایاں ہوگئیں/ پنہاں ہوگئیں، یار ہوتا/ انتظار ہوتا۔ یہ سب غزلیں غالب کی زمینوں میں داغ نے کہی ہیں اور غالب نے کہلائیں ان سے۔ پھر رام پور کے نواب سے جب تعلق تھا، داغ نے غالب کی بڑی سفارشیں بھی کی ہیں اور بعض مشکلوں کو ان کی حل بھی کیا ہے۔ تو اب سوچیے کہ غالب ایسا آدمی جو اتنی قدر کر رہا ہے داغ کی تو ظاہر ہے بے وجہ نہ کر رہا ہوگا۔ لیکن یہ بھی ہم لوگوں نے بھلا دیا اور یہ گمان کر لیا کہ داغ کی شاعری محض سطحی اور اوپر ہی اوپر کی شاعری ہے۔ محض چوما چاٹی، کھلواڑ ہے اس میں۔ بہت ہوا تو محاورہ ہوگا، فصاحت ہوگی وغیرہ۔

یہ ایک تصور ہے جو ان دنوں عام ہو گیا ہے۔ مثلاً اس وقت داغ کا کوئی کلیات بازار میں نہیں تھا اور دیوان بھی۔ جو ان کے زمانے میں چھپے تھے الگ الگ کر کے، اب وہ بھی نہیں ملتے۔ صرف ''گلزار داغ'' پاکستان میں چھپا تھا۔ وہ بھی اب Out of print ہے۔ آج کسی کے پاس شاید ہی داغ کے چاروں مکمل دیوان ہوں گے۔ لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ داغ کی شاعری سنجیدہ مطالعے کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ لیکن فن شعر میں ان کی زندگی کا مطالعہ کیجیے تو پہلی بات نظر آتی ہے کہ وہ شاعری کے بارے میں بے انتہا سنجیدہ تھے۔ یہ محض ایک کتھا ہے کہ وہ feeble minded تھے، کھلواڑ کرتے تھے یا بیٹھے شغلاً شعر کہتے جن میں کبھی معشوق کو چٹکی لے لی، کبھی رنڈی کو جان من کہہ دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ شاعری کے فن کے بارے میں بڑا سنجیدہ رویہ رکھتے تھے۔

داغ نے اپنے شاگردوں کے لیے جو نظم لکھی ہے ''پند نامہ''، اس سے ان کا صحیح مزاج معلوم ہوتا ہے۔ چاہے ہم ان کے خیالات سے اتفاق نہ کریں۔ مثلاً یہ کہ دیکھو بھائی محاورے کو

مقدم رکھو استعارے پر۔ یہ نہیں کہ استعارے کی خاطر محاورے کو بگاڑ دو۔ یا حرفوں کو دباؤ مت، اس طرح کی بہت سی باتیں انھوں نے لکھیں۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ان باتوں میں ان کے زمانے کی شاعری کے اصول سب بیان کردیے گئے۔ ان سے آپ متفق ہوں یا نہ ہوں لیکن وہ سب سنجیدہ طور پر بیان کردیے گئے ہیں۔ ان کے مقابلے میں جوش صاحب کا ''پندنامہ'' ہے مجاز پر۔ اس کو پڑھیے، فضول لفاظی ہے اور اس میں کچھ نہیں ؎

ہاں سنبھل کر لطافتوں کو برت
ٹوٹ جائے کہیں نہ کوئی پرت

بے شک اچھا شعر معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں ہے کیا؟ شاعری کی لطافت سے کیا مطلب ہے؟ اور لطافتوں کی پرتیں کیا ہوتی ہیں؟ یہ پرت کیسے ٹوٹ جاتی ہے؟ شاعر کے لیے کوئی عملی نصیحت نہیں، محض لفاظی ہے۔ ہاں شراب پینے کے بارے میں نصیحت ہے کہ دن میں نہ پیو، رات کو پیو۔ رات بہتر ہے دن سے ؎

دن بہادر کا بان بیر کی رتھ
رات چمپا کلی انگوٹھی نتھ

یہ شعر اور بھی مزیدار ہے۔ لیکن اس سے دن رات کے تقابلی مطالعے کا کون سا حق ادا ہوتا ہے؟ لیکن جوش صاحب کے پندنامے کی اتنی شہرت ہوئی اور داغ کا جو ''پندنامہ'' ہے اس کو تو کوئی جانتا نہیں، حالانکہ داغ کے ''پندنامہ'' میں سنجیدہ باتیں ہیں، فضول شاعری کی باتیں نہیں۔ امیر سے ان کی بہت دوستی تھی۔ اگر امیر اور داغ کی خط و کتابت آپ پڑھیں تو آپ کو حیرت ہوگی کہ ایسے ایسے خط لکھے ہیں امیر نے کہ مثلاً آپ کی غزل پڑھی، بہت اچھی لگی۔ مگر معلوم ہوتا ہے دکن میں جاکر آپ کی زبان خراب ہوگئی۔ فلاں فلاں لفظ غلط لکھا ہے آپ نے، یا فلاں فقرہ خلاف محاورہ ہے۔ کئی شعروں میں تو امیر نے بے محابا اعتراض کیے ہیں۔ آپ نے غلط لکھا ہے، صحیح نہیں ہے، مناسب نہیں ہے اور داغ نے جواب دیا ہے بہت ہی مہذب طریقے سے۔ دونوں ہم عمر تھے۔ آپ کو معلوم ہوگا، داغ کی پیدائش ۱۸۳۱ کی ہے، امیر کی پیدائش ۱۸۲۸ کی۔ دونوں غالب کے ماننے والوں میں تھے۔ غالب ان کے ممدوح، وہ غالب کے ممدوح۔ تو داغ نے جواب لکھا ہے۔

بڑی سنجیدگی سے جواب لکھا ہے کہ آپ نے صحیح فرمایا ہے۔ میں آپ کی بات تسلیم کرتا ہوں۔ ایک آدھ جگہ جواب دیا ہے کہ ایسے نہیں ویسے بھی درست ہے۔ لیکن انھوں نے پتھر نہیں مارا، نہ برا مانا ہے۔

لہٰذا شعر کے فن کے بارے میں داغ اور کچھ بھی ہوں یا نہ ہوں۔ لیکن وہ سنجیدہ شاعر ضرور تھے اور یہ کہنا کہ وہ کھلنڈرے، بچکانہ قسم کے شاعر تھے، درست نہیں۔ مجھ سے کبھی کبھی لوگ پوچھتے ہیں، خاص کر نئے لوگ، کہ کیا پڑھوں شاعری سیکھنے کے لیے، تو جہاں میں اور شاعروں کا نام لیتا ہوں ان میں سب سے پہلے داغ کا نام لیتا ہوں۔ بعض لوگ حیرت بھی کرتے ہیں کہ داغ کا کلام کیوں پڑھواتے ہو؟ اس میں بھلا کیا ہوگا؟ تو میں لوگوں کو بتاتا ہوں کہ اس میں بہت کچھ ہے۔

یعنی ایک طرح سے داغ کو آپ Poet's Poet کہہ سکتے ہیں کہ ہر طرح کی شاعری ان کے یہاں موجود ہے۔ وہ فارسی آمیز شاعری جو غالب سے منسوب ہے، وہ جس میں کہ خیالات کی بڑی پیچیدگی ہے، محاورے کی شاعری، عشق کے تجربات کی شاعری، گہری شاعری زمانے کے حالات پر، انسانی تصورات پر شاعری۔ تو ایسا نہیں کہ داغ کوئی معمولی شاعر تھے۔ داغ کے ساتھ جو ناانصافی ہوئی جیسا کہ میں نے عرض کیا اس لیے ہوئی کہ ایک تو فیشن بدل گیا اور لوگوں نے گمان کیا کہ شاعری وہی اچھی ہوتی ہے جو دل سے نکالی جائے اور دل پر رکھی جائے۔ از دل خیزد بر دل ریزد۔ اور دل سے کیا مراد ہے، کوئی نہیں جانتا۔ دوسرے یہ کہ ہم لوگوں کے زمانے میں Biography اور شاعری میں فرق کرنا لوگوں نے چھوڑ دیا ہے۔ جیسے میر نے کتنے لوگوں سے عشق کیے؟ غالب نے کیا کیا بدمعاشیاں کیں؟ ان باتوں کو شاعری کی تحسین قدر کے لیے یا شاعری کو سمجھنے کے لیے ضروری سمجھنے لگے ہیں۔ لیکن یہ اصول پرانے کلاسیکی ادبی سماج میں رائج نہ تھا۔

ہم پرانے زمانے کے شعرا کو اس بات پر دھیان دیتے نہیں دیکھتے کہ فلاں کا Character کیسا ہے؟ یا کیسا رہا ہوگا؟ غالب شراب پیتے ہوں گے، جوا کھیلتے ہوں گے۔ میر سنّی سے شیعہ ہو گئے ہوں گے۔ اپنا کیا جاتا ہے؟ انھوں نے کیا کیا کیا ہوگا؟ بڑھاپے میں شادی کی ہوگی، ان چیزوں سے ہم ان کی شاعری کو Judge نہیں کر سکتے اور نہ ہی کلاسیکی عہد میں ان

چیزوں کو شاعر کی خوبی یا خرابی کا معیار قرار دیا جاتا تھا۔

ہمارے زمانے کے شعرا کے ساتھ یہ ہو گیا ہے کہ ہم سوال ضرور پوچھتے ہیں۔ شعرا کی شاعری اور ان کی زندگی میں کوئی کیا Paralellism ہے؟ شاعری اور سوانح میں رابطہ ہے کہ نہیں؟ کوئی تعلق ہے کہ نہیں؟ ان کی شاعری ان کی زندگی کو Reflect کرتی ہے کہ نہیں؟ اگر نہیں کرتی تو ہم اسے برا جانتے ہیں۔ چنانچہ داغ کے یہاں دیکھا گیا ہے کہ حجاب سے ان کا رشتہ یوں تھا، فلاں رنڈی سے ان کا یہ تعلق تھا، فلاں کو یہ گھر میں ڈالنے کو تیار تھے وغیرہ۔ بس ہم چلا اٹھے، ارے یہ صاحب شاعری نہیں کر سکتے کیونکہ ان کا تو کردار بہت برا ہے، لہٰذا شاعری بھی بہت بری ہوگی۔ تو اس طرح کے تصورات کی بنا پر داغ کے ساتھ بہت ناانصافی ہوئی۔

دو چار باتیں جو داغ کے بارے میں بنیادی طور پر کہی جاتی ہیں، جیسے کہ داغ کا مشہور شعر ہے۔

نہیں کھیل اے داغ یاروں سے کہہ دو
کہ آتی ہے اردو زباں آتے آتے

یا یہ کہ۔

اردو ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں داغ
ہندوستاں میں دھوم ہماری زباں کی ہے

اس طرح کے شعرا کثر لوگوں کو یاد ہیں۔ داغ کا Image ہی یہ ہے کہ وہ زبان کے شاعر ہیں، فصیح شاعر ہیں اور چلبلے شاعر ہیں، کھلواڑ والے شاعر ہیں، عورتوں سے چھلیں کرتے ہیں۔ لیکن اور طرح کے شعر جو داغ نے اپنے بارے میں کہے ہیں وہ ہم لوگ نہیں پڑھتے کیونکہ وہ ہمیں ان کے Image کے بارے میں کچھ ایسا تصور دیتے ہیں جو ہمارے لیے Unacceptable ہو جاتا ہے کہ ارے داغ ایسا بھی شعر کہہ سکتے ہیں، مثلاً یہ شعر دیکھیے ۔

اے داغ روشنی ہے خداداد طبع میں
بجھتے نہیں ہیں میرے چراغ سخن کے پھول

"پھول" کے معنی "چنگاری" کے ہیں اور جیسا کہ آپ کو معلوم ہے چراغ کو بھی پھول کہتے ہیں اور

پھول کو بھی چراغ کہتے ہیں۔ سخن کو شمع کہا جاتا ہے۔ روشنی طبع ایک مشہور اصطلاح ہے۔ ان سب لفظوں کی مناسبت سے وہ شخص شعر کہتا ہے اور پھر "داغ" لاتا ہے جو تخلص بھی ہے اور با معنی بھی کہ داغ خود بھی روشن ہوتا ہے۔ داغ کو بھی تشبیہ دیتے ہیں پھول سے، چراغ سے۔ اب اس شعر کے لیے کبھی بھی نہیں سنا کسی کی زبان سے کہ داغ کا یہ شعر بھی ہے۔ یہ شعر ضرور سنا ہے کہ "ہندوستاں میں دھوم ہماری زباں کی ہے" کیونکہ ہم نے ایک Image بنالی ہے کہ داغ محض چلبلے الفاظ اور محاورے والا شاعر ہے۔

اب میں آپ کو کچھ شعر اور سناتا ہوں، پہچانیے کس کے ہیں۔

اے آرزوئے تازہ نہ کر مجھ سے چھیڑ چھاڑ
میں پائے شوق و دست تمنا بریدہ ہوں
صیاد پر ہوں بار تو ہوں باغباں کو خار
آزاد دام و تابہ چمن نارسیدہ ہوں

یہ شعر داغ کے ہیں۔ یہ زمین سودا کی ہے۔ سودا کا مشہور شعر ہے۔

تو آپ سے زباں زدِ عالم ہے ورنہ میں
اک حرف آرزو سو بہ لب نارسیدہ ہوں

سودا سے پھر غالب نے لے کر غزلیں اس زمین میں کہی ہیں۔ اس زمین میں ان کی تین غزلیں ہیں۔ دو غزلیں جوانی کے زمانے میں کہیں اور ایک غزل بڑھاپے میں۔ یہ زمین غالب کو اتنی پسند تھی۔ مشہور شعر غالب کا ہے۔

ہوں گرمی نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں

تو ایسی زمین میں ایسے شعر نکالنا کہ میں پائے شوق و دست تمنا بریدہ ہوں۔ کوئی کہے گا ایسا شعر؟ لیکن داغ کے ان شعروں کو ہم لوگوں نے بھلا دیا اور یاد رکھے اس طرح کے شعر۔

جو گذرتے ہیں داغ پر صدمے
آپ بندہ نواز کیا جانیں

یعنی ہم لوگوں نے Selective Image بنایا تھا۔ ہم نے ایسا Image بنایا جو ہمارے تصورات سے ہم آہنگ تھا کہ داغ کو ایسا ہونا چاہیے۔ یعنی یہ نہیں کہ داغ اصل میں کیا ہیں؟ لیکن ہم نے چونکہ سمجھ لیا کہ داغ گذرے ہوئے زمانے کے So called زوال آمادہ انحطاط پذیر سماج کے ہیں۔ بقول نیاز فتح پوری وہ بہت جلد جوان ہو گئے اور قلعے کی رنگینی نے انھیں اپنے رنگ میں رنگ لیا۔ ارے وہاں رنگینی کیا تھی بھائی؟ بہادر شاہ ظفر شاعر اعلیٰ درجے کا، شہسوار اعلیٰ درجے کا، تیر انداز اعلیٰ درجے کا، فارسی میں شاعر وہ، پنجابی میں شاعر وہ، اودھی میں شاعر وہ، بے مثال خطاط وہ۔ ایسے آدمی کے بارے میں آپ کہہ سکتے ہیں کہ وہاں صرف رنگینی تھی، عیاشی تھی اور وہاں کیا تھا؟ بھائی ان لوگوں کے یہاں تصور ہی اور تھا زندگی گذارنے کا۔ تو نیاز صاحب کا یہ فرمانا کہ جوانی آنے سے پہلے داغ جوان ہو گئے اور قلعے کی تمام بے راہ رویاں اور ہوسنا کیاں ان کے دل میں سما گئیں لہٰذا وہ شاعری کیا کرتے؟ یہ سب مفروضے ہیں، بے بنیاد۔ یہ ہم لوگوں نے از خود یا کسی کے پڑھانے سکھانے پر، طے کر لیا کہ ایسا ہی ہے۔ ضرور ہوگا کہ یہ سب لوگ بڑے انحطاط پذیر تھے۔ تاریخ اصل میں کیا کہتی ہے یہ ہم لوگوں نے نہ دیکھا۔

یہ صحیح ہے کہ داغ کے یہاں ہر چیز نہیں مل سکتی۔ مثلاً اس طرح کے جو شعر میں نے پڑھے ہیں ان کو آپ کہہ سکتے ہیں کہ مضمون آفرینی کے شعر ہیں، خیال بندی کے شعر ہیں۔ یہ داغ کا حاوی رنگ نہیں ہے۔ لیکن وہ اس رنگ میں بند نہیں ہیں۔ ایک تو ہمارے یہاں سب سے بڑی کمی یہ ہے کہ ہم کلاسیکی شاعروں کو پڑھتے وقت یہ بات نظر انداز کر دیتے ہیں کہ کلاسیکی شاعر کے پہلے کسی نے کیا کہا، اور اس کلاسیکی شاعر کے بعد کسی نے کیا کہا؟ اس کو دھیان میں رکھے بغیر آپ اس شاعر کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے کیونکہ یہ سب لوگ Intertextual ہیں۔ ایک کا سرا ایک سے جڑا ہوا ہے۔ ہو سکتا ہے مثلاً منیر نیازی کے بارے میں میں کہوں کہ ان کو پڑھنے کے لیے ضروری ہے کہ آپ داغ کو پڑھیں یا امیر کو پڑھیں۔ ہو سکتا ہے آپ کہیں کہ نہیں ضروری نہیں ہے۔ لیکن داغ کو، جلال کو یا امیر کو پڑھنے کے لیے یہ قطعی ضروری ہے کہ آپ فارسی اردو کے شعراء جو ان کے پہلے ہو چکے ہیں اور جن سے یہ متاثر ہوئے، جن کے ساتھ ساتھ اور جن کی روشنی میں انھوں نے اپنے کو شاعر سمجھا، ان کو دیکھیں کہ انھوں نے کیسے شعر کہے۔ اور یہ دیکھیں کہ ان

پیش رووں اور معاصروں کی بنائی ہوئی دنیا میں داغ یا امیر یا جلال کہاں کھڑے ہیں۔ مثلاً ایک مثال دیتا ہوں۔ ایک شعر خراب سا ہے۔ یہ دیکھیے کہ اپنی روایت کے اشعار سے واقف نہ ہونے کی بنا پر شاعر کس طرح کے شعر کہتا ہے ؂

وہ تو وہ ہے تمھیں ہو جائے گی الفت مجھ سے
اک نظر تم مرا منظور نظر تو دیکھو

یہ مضمون ایسا ہے کہ... یعنی ہم اس شعر میں خوبصورتی کو، معشوق کو، حسن کو، as a text پڑھتے ہیں، یعنی حسن ایک Text ہے، اس کو دیکھ کر دوسرے Text سمجھ میں آتے ہیں۔ شاعر کو پڑھ کر نقاد کی بات سمجھ میں آتی ہے اور معشوق کو دیکھ کر عاشق کی قدر ہوتی ہے اور جو مضمون شعر میں ہوتا ہے ہم اس کو decode کرتے ہیں۔ اس طرح مضمون کے پیچھے جو کچھ ہے اس تک پہنچتے ہیں۔

اے داغ اسی شوخ کے مضمون بھرے ہیں
جس نے مرے اشعار کو دیکھا اسے دیکھا

اگر فیض صاحب نے داغ کا یہ شعر پڑھا ہوتا تو یقیناً اپنا شعر کہنے کی ہمت نہ کرتے۔ داغ کے شعر میں Beauty as a text کے نکتے پر غور کریں، یعنی معشوق کی جو خوبصورتی ہے یا کوئی بھی خوبصورتی ہے وہ Ideal Beauty یا Ideal text ہے، جس نے ایک text کو پڑھ لیا اس نے سارے text پڑھ لیے۔ گویا معشوق کے مضامین کو میں نے شعر کے مضامین میں Integrate کر دیا اور اسی شوخ کے مضمون بنے۔ میرا مضمون تو کچھ بھی نہیں، جو بھی کہہ رہا ہوں سب اسی کی باتیں کہہ رہا ہوں۔ تم نے میرا کلام دیکھ لیا، گویا میرے معشوق کو پہچان گئے۔ وہ عدیم النظیر ہے، لیکن میں نے اس کی باتیں اتنی سچی سچی کہی ہیں کہ وہ اور میں یکجان ہو گئے ہیں۔

اچھا اس مضمون میں ایک مابعد الطبیعیاتی پہلو کم ہے۔ داغ اس سطح تک نہیں پہنچ سکے ہیں کہ داغ کے یہاں بہر حال ایک طرح کی ارضیت ہے۔ فارسی کے کشمیری شاعر جی نوشاہی کہتے ہیں ؂

آں کس کہ مرا دید ترا دید خدا دید
من روے ترا دیدم و تو روے خدارا

میں نے تیرا منہ دیکھا اور تو نے خدا کا منہ دیکھا۔ اب Wordsworth کی نظم میں شاعر اپنی بیٹی کا ہاتھ ہاتھ میں لے کر کہتا ہے۔

Thou liest in Abraham's bosom all the year,
And worship'st at The Temple's inner shrine,
God being with thee when we know it not.

انگریز شاعر بچے کو خدا سے ہم آہنگ اور خدا کے وجود میں ضم دیکھتا ہے۔ کشمیر میں بیٹھا ہوا شاعر وہاں تک تو نہیں پہنچا، لیکن اس کے بدلے اس نے ایک مضمون ڈال دیا کہ Beauty is a text۔ معشوق نے خدا کو دیکھا ہے۔ گویا اسے لقائے ربانی حاصل ہے یا پھر معشوق سراپا حسن ہے، سراپا معنی ہے اور اللہ بحر معنی ہے، جیسا کہ مولانا روم نے کہا تھا۔ ''اے داغ اسی شوخ کے مضمون بھرے ہیں'' اور وہ شوخ خود رویت باری تعالیٰ سے متصف ہے۔ یہ جو نیا dimension جبی نوشاہی کے شعر میں ہے، داغ وہاں تک ہم کو نہیں لے گئے۔ لیکن یہ بھی صاف ہے کہ داغ نے جن منزلوں کو طے کیا وہ فیض سے بہت آگے ہیں۔ داغ کے یہاں مابعد الطبیعیاتی بعد اس لیے کم ہے کہ ان میں سعدی کا رنگ ہے۔ یہ سچ ہے کہ سعدی کے یہاں جو عشق کے تجربات کا رنگ ہے، اس کی پیچیدگی تک داغ بھی نہیں پہنچ سکتے۔ لیکن ان کے یہاں وہی سپردگی ہے جو سعدی کے یہاں ہے جبکہ فیض صاحب کے یہاں، معاف کیجیے گا معشوق کی تشہیر کا رنگ ہے۔ سعدی کا شعر سنیے۔

به لطف دلبر من در جہاں نہ بینی دوست
کہ دشمنی کند و دوستی بیفزاید

ایسا معشوق تو دنیا میں نہ ملے کہ دشمنی کرتا ہے اور دوستی بڑھاتا ہے یعنی ظلم کرتا ہے، ہمارا دشمن ہے۔ اور جتنا ہی ظلم کرتا ہے اتنا ہی ہمارا عشق اس سے بڑھتا ہے۔ اب اس شعر کے اوپر کوئی شعر کہتا ہے تو وہ بالکل پاگل ہے یا پھر داغ ہے۔ گذشتگاں کا کلام دیکھے اور جانے بغیر اور خود بھی قدرت کلام اور ندرت فکر پر مکمل اختیار رکھے بغیر داغ سے بھی یہ شعر نہ بنتا۔

اس سلیقے کی عداوت کہیں دیکھی نہ سنی
تو زمانے کا عدو دوست زمانہ تیرا

تو یہ جو عشق کے تجربات ہیں ان میں انسانی وجود کے تجربات ہیں، اور یہ حاصل ہوئے ہیں اپنی طباعی سے اور گزشتگاں کی راہ جاننے سے۔ غالب نے اسی لیے کہا تھا۔

ہرزہ مشتاب و پئے جادہ شناساں بردار
اے کہ در راہ سخن چوں تو ہزار آمد و رفت

یعنی میاں جلدی مت کرو، فضول باتوں سے پرہیز کرو۔ غلط سلط مت بکو۔ شعر و سخن کی راہ میں تم جیسے ہزاروں آئے اور چلے گئے۔ پیروی ان کی کرو جو راہ داں ہیں۔ اس میں جو نظریۂ فن ہے جو بات ہے، جس کو سبک ہندی کے شعرا نے خوب سمجھا، یہی ہے کہ شعر سے شعر بنتا ہے۔

سبک ہندی میں ہندو بھی ہیں، مسلمان بھی ہیں۔ کوئی جبی نوشاہی تک پہنچتا ہے، کوئی نہیں پہنچتا۔ کوئی سعدی کے شہر میں ایک دو رات گذارنے کی ہمت کرتا ہے۔ لیکن یہ بات سب جانتے ہیں کہ در راہ سخن چوں تو ہزار آمد و رفت۔ سب وہاں تک نہیں جاتے اور داغ بھی ہر بار نہیں جاسکتے، ٹھوکر کھا جاتے ہیں۔ ان کے یہاں خیال کی گہرائی اور نزاکت بہت نہیں لیکن اس کے بدلے میں داغ جو چیز لاتے ہیں، سعدی کے رنگ کے شعر، اس طرح کے شعر اردو میں کسی سے نہیں کہے گئے۔

اب اور مثال دیتا ہوں۔ ایک تو یہ کہ داغ میں ایک بڑی خوبی یا خرابی یہ ہے کہ وہ گہری بات بھی بڑے ہلکے سے کہہ دیتے ہیں۔ اور جیسا کہ میں نے ابھی کہا کہ ان کا امیج جو ہم نے بنالیا ہے وہ یہ ہے کہ وہ بڑا چلبلا ہے، کھلنڈرا ہے۔ کبھی ہم غور ہی نہیں کرتے کہ اس کے شعر میں کون کون سی پیچیدگیاں ہیں اور کون سی بات کتنی نزاکت سے کہی گئی ہے۔ غالب کا مشہور شعر ہے ؎

گرچہ ہے طرز تغافل پردہ دار راز عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے

کھوئے جاتے ہیں، پا جائے ہے، بڑا لطف ہے اس میں۔ اگرچہ اس میں ایک dilemma کی کیفیت ہے۔ یعنی کہ ہم اپنے منہ کو پھیرے ہوئے ہیں لیکن اس منہ پھیرے ہوئے میں بھی وہ سمجھ لیتا ہے کہ یہ شخص ہم پر عاشق ہے۔ اس مضمون کو ذرا بدل کو مومن نے کہا ہے اور ان کا شعر اور زیادہ مشہور ہے ؎

محفل میں تم اغیار کو دزدیدہ نظر سے
منظور ہے پنہاں نہ رہے راز تو دیکھو

یہاں بات کو پلٹ کر معشوق پر لے گئے کہ بھائی، تمھارا لگاؤ غیر کی طرف ہے۔ لیکن اس بات کو تم چھپانا چاہتے ہو تو اس کی طرف دیکھو مت۔ اگر دیکھو گے چپکے چپکے تو لوگ سمجھ جائیں گے کہ اس کو لگاؤ ہے۔ بے مثال شعر ہے۔

اب غالب کا شعر دوبارہ دیکھیے کہ میں اگرچہ تغافل کرتا ہوں اور تم بھی میری طرف دیکھتے نہیں ہو لیکن میرے محو ہو جانے کی وجہ سے تم پا جاتے ہو کہ ہم تمھارے عاشق ہیں، یعنی سچ بات تو یہ ہے کہ عشق چھپتا نہیں ہے۔ غالب کے یہاں بھی یہ بات ہے کہ عشق چھپتا نہیں ہے اور مومن کے یہاں بھی یہی ہے کہ عشق چھپتا نہیں ہے۔ کسی نہ کسی طرح سے بات کھل جاتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ مومن کے یہاں خاصا معمائی معاملہ ہے کہ ''منظور...تو دیکھو'' کی بندش میں تعقید آگئی ہے۔ اس تعقید نے شعر میں ایک Intellectual فضا پیدا کر دی ہے جو عشقیہ کلام کے منافی سہی، لیکن ایک لطف رکھتی ہے۔

اس تمہید کے بعد داغ کا شعر ملاحظہ ہو۔

عشق منھ پر مرے لکھا ہو تو کیا اس کا علاج
جان پہچان نہ تھی اور وہ پہچان گئے

ایک تو یہ کہ جو معمائی کیفیت مومن کے شعر میں اور جو بھاری کیفیت غالب کے شعر میں ہے وہ دونوں ہی یہاں نہیں ہیں۔ کتنی آسانی سے یہ بات کہہ دی کہ جس کو دو بڑے استاد اور سینئر معاصر باندھ چکے ہیں کہ عشق چھپتا نہیں ہے، اسی بات کو داغ کہتے ہیں۔ ہم سوچ بھی نہیں سکتے کہ جس مضمون کو غالب اور مومن نے اتنے گہرے طریقے سے کہا ہوگا، اس کو داغ بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ ہم دیکھ رہے ہیں کہ داغ نے بھی کہا اور خوب کہا۔

لیکن اس کی سادگی میں اور بھی باتیں ہیں یعنی یہاں کم سے کم تین معنی ہیں۔ پہلے معنی یہ ہیں کہ جان پہچان نہ تھی اور وہ پہچان گئے۔ میں عشق ہوں، میرے ماتھے پر عشق لکھا ہوا ہے۔ یہ گویا signboard بن گیا ہے، یعنی انھوں نے پہچان لیا کہ یہ عشق مجسم ہے۔ یہ آدمی مجسم عشق ہے۔ کیونکہ

میرے چہرے پر ہی عشق کے آثار نمودار ہیں اور اگر چہ ان کو خبر بھی نہیں کہ ہم کون ہیں (شاعر ہیں، اہل حرفہ ہیں، سپاہی ہیں، کیا ہیں؟) لیکن انھوں نے سمجھ لیا کہ ہم کون ہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ وہ یہ پہچان گئے کہ یہ کسی اور کا عاشق نہیں میرا ہی عاشق ہے۔ انفرادی جان پہچان نہ تھی، پھر بھی وہ مجھے اپنے عاشق کی حیثیت سے پہچان گئے۔ تیسری سطح معنی کی یہ بنی کہ میں عشق مجسم نہیں، لیکن عاشق مزاج شخص ہوں، جنھوں نے مجھے پہلے کبھی دیکھا نہ تھا، وہ بھی مجھے پہچان گئے کہ میں کس وضع کا آدمی ہوں۔

یعنی اس ایک فقرے میں کہ ''جان پہچان نہ تھی اور وہ پہچان گئے''، اس میں تین معنی انھوں نے ڈال دیے۔ ابھی کچھ دن پہلے کسی صاحب نے لکھا کہ داغ کے یہاں سب کچھ ہوگا لیکن معنی کی تہیں نہیں ہیں۔ وہ بات کو دور تک نہیں جانے دیتے۔ لیکن اس سادہ سے شعر کو دیکھیے، کس قدر پر معنی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ داغ کا عام انداز یہ ہے کہ وہ بات کو اتنے ہلکے انداز سے کہہ دیتے ہیں کہ لوگوں کو دھوکا ہو جاتا ہے کہ کچھ کہا ہی نہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ وہ معنی کی تہوں سے ناواقف ہیں اور معنی کی باریکیوں کو نہیں سمجھتے۔ جیسا کہ ہم اس شعر میں دیکھ رہے ہیں کہ بظاہر لگتا ہے کہ کھلنڈرانہ سا شعر ہے کہ عشق میرے منھ پر لکھا ہے، لیکن آپ غور کریں کہ اس مضمون کو دو سینئر شعرا نے کیسے کہا اور داغ نے کیسے کہا؟ اور پھر اس شعر میں تین معنی ہیں۔ فراق صاحب کا مشہور شعر ہے، اسے وہ بہت پڑھا کرتے تھے۔

افشائے راز عشق سن لو
مجھ سے اک بات ہوگئی ہے

اب اس بات کو کتنی Dignity اور صفائی سے داغ کہتے ہیں۔

بتائیں لفظ تمنا کے تم کو معنی کیا
تمھارے کان میں اک حرف ہم نے ڈال دیا

تو اب داغ جو یہ ڈھلا ہوا شعر نکالتا ہے تو اس میں بھی پہلو رکھ دیتا ہے تجربے اور معنی کے۔ اور جیسا کہ ہم نے دیکھا کہ مختلف طرح کے اشعار پر یہ آدمی قادر ہے۔ سچی بات تو یہ کہ سعدی کے رنگ کا غزل گو ہے یہ شاعر۔ سعدی کی طرح سے ہی عشق کے تجربات کو، عشق کے معاملات کو داغ نے باندھا ہے، مثلاً مشہور شعر ہے سعدی کا۔

یا وفا خود نہ بود در عالم
یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد

یعنی شاید دنیا میں وفا تھی ہی نہیں اور تھی بھی تو اس زمانے میں کسی نے کسی سے وفا نہیں کی۔ شیفتہ نے اسے اٹھا کر یوں کہا ؎

یوں وفا اٹھ گئی زمانے سے
کبھی گویا جہاں میں تھی ہی نہیں

ترجمہ کر دیا ہے تقریباً لیکن سعدی کے شعر میں جو بات تھی 'یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد' کہ شاید اس زمانے میں کسی نے وفا نہ کی۔ یعنی اس میں جو سوال تھا وہ شیفتہ کے یہاں نہیں ہے اور سعدی کے یہاں سے الگ ہٹ کر داغ کے یہاں یوں نظر آتا ہے ؎

اڑ گئی یوں وفا زمانے سے
کبھی گویا کسی میں تھی ہی نہیں

ایک لفظ نے شعر کو کتنا اونچا کر دیا۔ یعنی بولتی ہوئی، یعنی کسی کے وجود میں وفا بولتی ہی نہ تھی۔ وفا کا گلا گھٹ گیا تھا۔ وفا کسی کے وجود میں تھی نہیں۔ یعنی اتنے زمانے سے سعدی کا شعر پڑھا جا رہا ہے اور لاکھوں لوگوں نے اس پر سر دھنا ہوگا۔ مختلف اوقات میں، مختلف ملکوں میں، ایسے شعر پر شعر کہہ دینا اور پھر بھی شعر میں بات پیدا کر دینا یہ خود ظاہر کرتا ہے کہ یہ آدمی سعدی کو اپنا حریف سمجھتا ہے بلکہ فخر یہ سمجھتا ہے کہ ہم ان منازل کو پہنچ سکتے ہیں عشق کے معاملات میں، جہاں سعدی ہیں۔

آخر میں ایک بات دہرانا چاہتا ہوں۔ داغ کے ساتھ بڑی ناانصافی ہوئی ہے۔ داغ کی ذاتی زندگی میں کتنے عشق آئے، کتنی طوائفیں آئیں، یہ سوالات ہمارے لیے غیر ضروری باتیں ہیں اور افسوس کہ ہم لوگ ان ہی چیزوں کو شاعری پر مقدم قرار دیتے ہیں۔ اس وجہ سے شاعر کے بارے میں ہم نے ایسا Image بنا لیا ہے کہ ایسے آدمی کی شاعری ایسی ہی ہوگی، تو یہ بات صحیح نہیں ہے۔ داغ کو پڑھنے کے لیے ذہن کو کھول کر پڑھنا چاہیے اور جیسا کہ میں نے آپ سے کہا کہ یہ Poet's Poet ہے۔ کوئی رنگ ایسا نہیں ہے اردو غزل کا جو اس شخص کے یہاں آپ کو نہ ملے۔

☆☆☆

شاد عظیم آبادی

جناب صدر اور حاضرین کرام، مجھے یہ کہہ کر بلایا گیا تھا کہ مجھے جلسے کا افتتاح کرنا ہے۔افتتاح کرنے والے کا کام آسان ہوتا ہے۔ دو چار رسمی جملے کہہ دیے اور کام تمام ہوا۔اب تک جو مسائل ہمارے سامنے شاد کے تعلق سے آئے، ان پر بہت کچھ کہا جا چکا ہے۔ سیر حاصل بحث ہو چکی ہے۔ پھر بھی مجھے حکم ملا ہے کہ افتتاح تو ہو ہی چکا، اب کچھ اور کہو۔ یعنی مجھے مجبوراً اپنے جہل کو آشکارا کرنا پڑ رہا ہے۔

بہر حال، سب سے پہلے تو میں اس بات پر مسرت کا اظہار کرتا ہوں کہ شاد کی یاد میں یہ جلسہ پٹنہ سٹی میں ہو رہا ہے۔ بہت سے اہم لوگ یہاں جمع ہیں۔ جناب عطا کاکوی کی صدارت، جناب رضا نقوی واہی اور جناب بہزاد فاطمی جیسے بزرگوں کی شرکت اس جلسے کے وقار اور عظمت کی ضامن ہے۔

میرے دوست جناب شکیب ایاز نے اپنے مضمون ''شاد کی صوفیانہ شاعری'' میں تصوف اور غزل دونوں کے حوالے سے بعض خیال انگیز باتیں کہیں۔ پھر جناب اعجاز علی ارشد نے ''شاد اور قومی یکجہتی'' کے عنوان سے اپنے دلچسپ خیالات کا اظہار کیا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ آج کل ادب اور خاص کر اردو ادب، اور قومی یکجہتی کی بات ترکاریوں میں آلو کی سی بات ہو کر رہ گئی ہے۔

ویسے، میرے خیال میں، کسی شاعر کی عظمت اس میں نہیں ہوتی کہ قومی یکجہتی کا جذبہ یا تصوف کا رنگ، اس کے کلام میں کس قدر ہے اور کہاں کہاں ہے۔ شاعر کی عظمت اس بات میں ہے کہ اس نے انسان کو سمجھنے، انسان اور کائنات کے بارے میں ہمارے علم میں اضافہ کرنے، دنیا کے بارے میں ہمارے احساسات اور علم میں گہرائی لانے کے سلسلے میں کیا کام کیا ہے۔ پھر یہ بھی

دیکھنا پڑتا ہے کہ شاعر کس روایت، کس تہذیبی پس منظر اور کس تناظر میں ہمارے سامنے آتا ہے کیونکہ پہلے تو شاعر کی عظمت اس کے اپنے تہذیبی تناظر میں دریافت اور متعین کی جاتی ہے۔

شاد کے بارے میں دو سوال جو بہت اہم ہیں، ہمیں ان پر غور کرنا چاہیے کہ میرے خیال میں ابھی ان سوالات پر پوری طرح غور کیا نہیں گیا ہے۔

طالب علمی کے زمانے میں ہمیں بتایا گیا تھا کہ حسرت موہانی غزل کے احیا کے امام ہیں۔ اچھا اب تاریخ دیکھیں تو پتہ لگتا ہے کہ حسرت موہانی تو شاد کے تیس چالیس سال بعد پیدا ہوئے تھے۔ حسرت کا سال پیدائش عموماً ۱۸۷۵ مقرر کیا گیا ہے، حالانکہ بعض لوگ ۱۸۷۸، بلکہ ۱۸۸۱ بھی کہتے ہیں اور شاد کی پیدائش ۱۸۴۶ کی ہے۔ لہٰذا جب حسرت موہانی ہمارے سامنے آئے اس وقت شاد کی غزل پوری تابنا کی اور شوکت و شان کے ساتھ جلوہ گر تھی۔ اچھا جب شاد جیسا غزل گو موجود تھا تو پھر ہم حسرت موہانی کو یہ لقب کیوں دیں کہ وہ غزل کے احیا کے امام تھے؟ شاد کے ہوتے ہوئے کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ غزل کا زوال ہو گیا تھا اور اس کے احیا کی ضرورت تھی اور حسرت نے وہ کام کیا؟

میں مولانا حسرت موہانی کا بہت احترام کرتا ہوں۔ اگرچہ وہ بہت بڑے شاعر نہیں، لیکن اہم شاعر ضرور ہیں، اور وہ ہماری قومی تاریخ کی اہم شخصیت بھی ہیں۔ ان کی شخصیت کئی جہتوں سے ہندستان کی ادبی، سیاسی و سماجی تاریخ میں نمایاں رہے گی۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم ہر پگڑی ان کے سر باندھ دیں۔ لیکن ہمارے یہاں یہی ہوتا ہے کہ ہم جس سے خوش ہوتے ہیں، اس کے سر پر ہر پگڑی باندھ دیتے ہیں۔ چنانچہ وہ بیک وقت تیمور وقت بھی ہو جاتا ہے، اورنگ زیب بھی ہو جاتا ہے، افلاطون بھی ہو جاتا ہے۔

شاد کا انتقال ۱۹۲۷ میں ہوا اور حسرت کا ۱۹۵۱ میں۔ تو کیا یہ کہا جائے کہ شاد کے انتقال کے بعد غزل پر زوال آیا اور تب مولانا حسرت موہانی نے اپنی کوششوں سے اس کا احیا کیا؟ لیکن اس میں قباحت یہ ہے کہ ۱۹۲۷ تک تو حسرت کلاسیکی غزل کے تعلق سے اپنا بہت سارا کام کر چکے تھے اور اس وقت تک نئے غزل گویوں کی بڑی تعداد بھی موجود تھی۔ فانی تھے، یگانہ تھے، عزیز و صفی و ثاقب تھے۔ بہت سے اور تھے۔ لہٰذا یہ کہنا چاہیے کہ غزل کے دور ابتلا میں شاد نے غزل کو اپنی

پوری قوت سے قائم رکھا اور اسی لیے حالی اور دوسرے غزل مخالفوں کے باوجود ہماری غزل میں ایک تسلسل برقرار رہا۔ یہ اور بات ہے کہ حسرت اور پھر بعض دوسرے شاعروں اور نقادوں کے اثرات غزل کے حق میں اچھے نہیں ثابت ہوئے۔

میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ہم اپنی غزل کی پوری تاریخ کے تناظر میں دیکھیں کہ جب شاد جیسا غزل گو موجود ہے اور جو غزل کے مختلف اسالیب پر پوری طرح قادر ہے تو ہم یہ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ غزل کا زوال ہو گیا تھا؟ اور جب زوال نہیں ہوا تو احیا کا سوال کہاں سے اٹھتا ہے؟ یہ صحیح ہے کہ خود اس سرزمین بہار میں شاد کے کامل عروج کے کچھ پہلے امداد امام اثر نے اپنی کتاب ''کاشف الحقائق'' لکھی۔ ان سے کچھ پہلے حالی اپنا ''مقدمہ'' لکھ چکے تھے۔ امداد امام اثر نے غزل کی برائی کی۔ انھوں نے اور حالی نے کم و بیش ایک ہی طرح کی باتیں کہیں۔ اثر صاحب کو خاص کر غزل کی پیچیدگیاں، استعاراتی میلان، اس کی لطافت اور باریکیاں بہت ناپسند تھیں۔ استعارے اور معنی کی جو کثیر الجہتی غالب کے یہاں ہے اس سے بھی وہ ناخوش تھے۔ انھوں نے کہا کہ غزل کو سادہ اور صاف ستھرا ہونا چاہیے۔ غزل کو اس بات کی ضرورت نہیں کہ ہم مضمون کی باریکیوں میں جائیں۔ حالی نے یہ بھی کہا کہ غزل چونکہ مائل انحطاط ذہنوں کی چیز ہے اس لیے اس میں ایک طرح کی ذہنی عیاشی نظر آتی ہے۔ ہمیں اس سے الگ رہنا چاہیے۔

یہ سب ایک طرف، لیکن اس کے باوجود شاد غزل کے میدان میں کارہائے نمایاں کرتے نظر آتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ غزل بطور صنف میں کچھ ہے، کچھ ایسا ہے جو توجہ کا مستحق ہے اور جب تک شاد کو اس پس منظر میں رکھ کر نہ دیکھیں گے، ان کی عظمت ہم پر واضح نہ ہوگی۔ میں بڑے ادب سے کہنا چاہتا ہوں کہ شاد کا تصوف، شاد اور قومی یکجہتی، شاد اور تاریخ، شاد یہ، شاد وہ وغیرہ سب باتیں بعد میں ہوں گی، پہلے آپ شاد کی تاریخی اہمیت کو متعین کرلیں کہ شاد کیا کرنا چاہ رہے تھے؟ انھوں نے غزل کی تاریخ میں، اردو کی تاریخ میں جو کم از کم پانچ سو برس پرانی ہے، کیا کارنامہ انجام دیا؟

اور دوسری بات یہ ہے کہ شاد کس سلسلے کے شاعر ہیں؟ ابھی شکیب صاحب نے فرمایا کہ دیوان شاد، ہمارے یہاں تصوف کا دوسرا دیوان ہے۔ پہلا دیوان، دیوان راسخ ہے۔ میں

ابھی اس پر گفتگو نہیں کرنا چاہتا کہ کسی شاعر یا کسی شاعری کے تنقیدی محاکمے میں یہ باتیں اتنی کارآمد نہیں جتنی یہ بات کہ غزل یا کسی صنف کے جو لوازم ہیں وہ کہاں سے آئے؟ کس سلسلے سے پیدا ہوئے؟ مثلاً حسرت موہانی نے جو اپنا بہت بڑا کارنامہ ''انتخاب سخن'' کے نام سے گیارہ جلدوں میں مرتب کیا، اس میں شاد کا نام گیارہویں جلد میں ہے اور یہ جلد جیسا کہ آپ جانتے ہیں، ''اساتذۂ متفرق'' کا انتخاب ہے۔ یعنی حسرت موہانی کا گمان شاید یہ تھا کہ شاد عظیم آبادی کی غزل ان تمام سلاسل اور رسومیات، جن سے غزل عبارت ہے، ان سے الگ کوئی غزل ہے، یعنی یہ وہ غزل نہیں ہے جسے آپ سلسلۂ میر، سلسلۂ سودا، سلسلۂ ناسخ، سلسلۂ مومن اور سلسلۂ غالب وغیرہ سے منسوب کرتے ہیں، بلکہ وہ اس سب سے الگ کسی سلسلے کی ہے۔

اچھا فرض کر لیجیے کہ یہ بات صحیح ہے تو پھر یہ پوچھنا پڑتا ہے کہ شاد کس سلسلے کے موجد تھے؟ اور اگر یہ بات غلط ہے تو پھر وہ کس سلسلے کے منتہی تھے؟ یہ سوال پوچھنے کا ہے۔

مرثیہ اور رباعی کو الگ کر کے بات کریں، کیونکہ میں فی الحال صنف غزل کی مرکزی حیثیت ہی کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ اگر آپ شاد کا دیوان غزلیات دیکھیں تو آپ کو یہ دیکھنا ہوگا کہ شاد کس قبیلے کے شاعر ہیں؟ کیا آپ انھیں غالب کے قبیلے کا شاعر قرار دیں گے؟ یا میر کے قبیلے کا؟ یا پھر ناسخ کے قبیلے کا؟ یہاں آپ کو مشکل پیدا ہوگی۔ اور وہ مشکل یہ پیدا ہوگی کہ شکیب ایاز صاحب کے دعوے کی دلیل یہاں بہت ہے۔ شاد کے یہاں صوفیانہ رنگ کے اشعار اتنے ہیں کہ آپ بے تکلف کہہ سکتے ہیں، شاد صوفی شاعر تھے۔ لیکن شاد کے یہاں ناسخ کے بھی رنگ کے اتنے اشعار ہیں کہ آپ کہہ سکتے ہیں کہ شاد دراصل سلسلۂ ناسخ کے شاعر تھے۔ مثلاً ''خاموش ہوئی دھوپ/فراموش ہوئی دھوپ'' والی غزل پر آپ لکھ دیں کہ ناسخ کے رنگ کی ہے، تو کسی کو اعتراض نہ ہوگا۔ پھر آپ دیکھتے ہیں کہ ایک طرح کا بانکپن، چلبلا پن جو ناسخ سے منسوب کیا جاتا ہے، شاد کے یہاں موجود ہے۔

غزل کی ایک روایت یا ایک جہت جسے عام طور پر لیکن غلط طور پر دلی کا رنگ کہا جاتا ہے، اس رنگ سے شاد دور نظر آتے ہیں۔ اس کے برخلاف وہ رنگ کہ جس میں مضمون آفرینی، خیال بندی اور بات سے بات نکالنا اور لہجے میں انفعال نہ ہونا ایک طرح کا بانکپن اور لہجے میں

ایک طرح کی بلندی، یہ سب شاد کے یہاں نظر آتا ہے اور عام طور پر ان صفات کو ناسخ یا نام نہاد لکھنؤ اسکول سے منسوب کیا جاتا ہے۔ تو شاد کے کلام میں اس قدر زندگی اور تحرک دیکھ کر ہمیں یہ پوچھنا پڑتا ہے کہ کیا غزل واقعی اتنی مضمحل ہو چکی تھی جیسا کہ بیان کیا جاتا ہے؟ اور کیا واقعی اس وقت غزل میں وہ تمام انفعالی کیفیات، وہ تمام شکستگی ذہن کی اور روح کی اور دماغ کی اور شخصیت کی در آئی تھی جسے ہم مائل انحطاط غزل کا خاصہ قرار دیتے ہیں؟ اگر ایسا تھا تو شاد کے یہاں وہ سب کچھ کیسے پیدا ہو گیا جو انحطاط اور زوال کے بالکل برعکس ہے؟

اور ایک سوال یہ بھی ہے کہ شاد کا اپنا کارنامہ کیا ہوا؟ شاد کے یہاں ہر طرح کے رنگ ملتے ہیں اور وہ ہمیں ہر رنگ میں کامیاب ملتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہم اتنا زمانہ گذر جانے کے بعد بھی شاد کی غزل کو اس قدر غور سے اور اس طرح بار بار نہ پڑھتے۔ اب یہاں میں دو تین باتیں عرض کرنا چاہتا ہوں۔

غزل کی شاعری میں اور خاص کر اردو فارسی کی کلاسیکی غزل میں، انفرادیت کا عام طور پر اتنا دخل نہیں ہے۔ ''ذاتی آواز'' یا ''انفرادی آواز''، یہ تصورات کلاسیکی غزل سے وابستہ نہیں کیے جاتے۔ اگر میں یہ کہوں کہ ایک فرانسیسی نقاد میخیل ریفٹیر (Michael Riffaterre) نے جو کولمبیا یونیورسٹی میں پڑھاتے ہیں انھوں نے کوئی دو سال ہوئے مارسل پروست (Marcel Proust) پر ایک کتاب لکھی ہے اور اس میں لکھا ہے کہ ادب، یا ناول، ایک بہت بڑا جال، یا بہت بڑا Matrix ہے، جس میں کئی چیزیں آتی جاتی اور ملتی بدلتی ہیں تو آپ کہیں گے ''صاحب! یہ تو بڑی گہری بات ہوئی۔'' ریفٹیر صاحب کہتے ہیں، تصور کیجیے ایک بہت بڑے سسٹم، ایک بڑے نظام کا، جس میں طرح طرح کی راہیں، طرح طرح کی لکیریں اور پٹریاں جڑتی ہیں، الگ ہوتی ہیں، ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی جڑتی اور الگ ہوتی ہیں۔ اس بات کو سن کر اکثر لوگ کہیں گے کہ فاروقی صاحب روسی، فرانسیسی، جاپانی نام لے رہے ہیں اور وہ یقیناً کوئی اچھی بات کہہ رہے ہوں گے۔ لیکن اگر میں اسی بات کو اپنے حوالے سے کہوں کہ ہماری غزل میں یہ صفت پہلے سے موجود ہے تو آپ شاید اسے ماننے سے انکار کر دیں۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل بھی ایک بہت بڑا matrix ہے۔ اس میں ہر مضمون Interlocking ہے۔ ایک مضمون سے دوسرا مضمون نکلتا ہے، ایک بات سے

دوسری بات نکلتی ہے اور یہاں یہی بہت بڑا کام ہے۔ غزل کا کمال اسی میں ہے کہ کس طرح کی بات سے کس طرح کی بات نکل سکتی ہے۔ اب دیکھیے صاحب میں عرض کرتا ہوں۔

اگر آپ شاد کے یہاں ناسخ کے رنگ کے شعر ڈھونڈیں گے تو آپ کو پانچ سو شعر مل جائیں گے۔ آتش کے رنگ کے اشعار ڈھونڈیں گے تو شاید سات سو مل جائیں گے۔ تو پھر آتش یا ناسخ کو شاد سے کیسے الگ کر سکتے ہیں؟ اس کا مطلب یہی ہوا نہ کہ انفرادی رنگ کوئی خاص چیز نہیں، بلکہ اصل بات یہ ہے کہ کون سی نکتہ آفرینیاں ہیں جو غزل کے Interlocking matrix سے نکل سکتی تھیں، لیکن معمولی شاعر کا ذہن وہاں تک نہ پہنچ سکا؟ اگلا وہاں نہیں پہنچ سکا اور شاد پہنچ گئے۔ غزل کے شاعر کی سب سے بڑی جستجو اسی میں ہے کہ کون سے نکات ہیں جن پر میری گرفت کام کر جائے اور جن تک میرے معاصر یا پیش رو نہیں پہنچ سکے تھے۔ جیسے دیکھیے شاد کا یہ شعر اتنا مشہور ہے کہ زباں زد خلائق اور ضرب المثل ہو چکا ہے۔

سنی حکایت ہستی تو درمیاں سے سنی
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

اگر آپ غزل کی Interlocking quality سے واقف نہیں ہیں تو آپ کہیں گے، واہ وا! کیا نئی بات نکالی ہے۔ حالانکہ نئی بات کہنا اہم نہیں جتنا اہم یہ ہوتا ہے کہ جو بات پرانے کہہ چکے ہیں اس میں نئی بات میں کیسے نکالوں؟ لیجیے اب ابوطالب کلیم کا شعر سنیے۔

ما ز آغاز و انجام جہاں بے خبریم
اول و آخر ایں کہنہ کتاب افتاد است

ہم کائنات کے آغاز و انجام سے بے خبر ہیں۔ اس پرانی کتاب کے اول اور آخر اجزا گر چکے ہیں۔ اب یہ مضمون کہ انسان کائنات میں اپنی انفرادی حیثیت سے زندہ ہے، وہ کہاں سے ہے اور کہاں تک ہے؟ اس کے بارے میں وہ نہیں جانتا۔ وہ اپنے لمحۂ موجود کے بل بوتے پر جیتا ہے۔ کلیم ہمدانی نے کتاب کے حوالے سے بیان کیا۔ ایک پرانی کتاب ہے جو ناقص الاول اور ناقص الآخر ہے۔ لہٰذا مجھے پتہ نہیں کہ اس میں جو کہانی ہے، اس کا آغاز کیا ہے؟ انجام کیا ہے؟ تین سو برس پہلے کا شاعر اسے بیان کر چکا، اب اس تجربے کو شاد بیان کرتے ہیں۔ وہ اسے لے

آتے ہیں حکایت، گفتگو اور بات چیت پر۔ایک Transaction پر، جو ادھورا رہ گیا۔لہٰذا بات یہ نکلی کہ ایک تجربہ زندگی کا، جو انسان کے انفرادی تنہا وجود پر دلالت کرتا ہے، وہ جاری وساری ہے فارسی سے اردو کے شاعر تک۔ فارسی شاعر دلی میں بیٹھا ہے، شاہجہاں کے دربار میں اور اردو کا شاعر عظیم آباد میں ہے۔دربار میں کسی کے نہیں ہے لیکن دلوں میں جلوہ گر ہے۔

یہ دیکھنا ہے کہ شعرا مضامین کو کس طرح اپناتے ہیں بلکہ جدید فوجی اصطلاح میں اپنے Target کو Acquire کرتے ہیں۔مثلاً شاد کا ایک اور شعر سنیے ؎

توڑ کر پائے تعلق ترے در پر بیٹھے
خوب جب ہم نے بیابانِ جنوں چھان لیا

اچھا، اب اس شعر میں یہ خوبی نہیں ہے کہ مضمون نیا ہے۔اس مضمون کو تو تین سو آدمی تین سو بار کہہ چکا ہے۔اس کے پیچھے جو روابط ہیں جب تک ان روابط کو نہ دیکھیں گے اس شعر کی بڑائی ثابت نہیں ہوسکتی۔اب سنیے وہ روابط کیا ہیں۔آپ پھر غور کرلیجیے۔"توڑ کر پائے تعلق" کہہ رہا ہے یہ آدمی۔اس شعر میں بنیادی الفاظ ہیں، توڑ کر پائے تعلق کسی کے در پر بیٹھنا اور دشت جنوں۔اب جنوں کے بیان میں میر کو سنیے ؎

ہم مست ہو بھی دیکھا کچھ بھی مزہ نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

اب اس سے جوڑیے اس بات کو کہ انفرادی وجود کائنات میں کیوں کر قائم رہتا ہے۔ یہ ایک پہلو تھا اور ایک پہلو یہ نکلا جو آتش کے شعر میں ہے ؎

حرم و دیر میں وہ خانہ بر انداز کہاں
گردشِ کافر و دیں دار لیے پھرتے ہیں

اس سے جوڑیے پچھلے روابط کو، کہ میں نے سب تعلق توڑ دیے، کب جب میں نے بیابان جنوں چھان لیا۔تب میں نے جانا کہ وہ سب بیکار تھا۔تیرا دروازہ کہیں اور ہی ہے، کچھ اور ہی ہے۔اور صرف تعلق ہی نہیں توڑا، تعلق کا پاؤں، اس کا پایہ [بمعنی دخل، قیام] بھی توڑ ڈالا۔یہاں "بیابان جنوں" وہی ہے جو آتش کے یہاں "حرم و دیر" ہے۔اب ان سب کو جوڑیے غالب سے ؎

پا بدامن ہو رہا ہوں بس کہ میں صحرا نورد
خار پا ہیں جوہر آئینۂ زانو مجھے

تو اس طرح جب ہم دیکھتے ہیں کہ انسان کے انفرادی وجود کو غزل کا شاعر کس طرح قائم کرتا ہے، تو معلوم ہوتا ہے کہ اس عمل اور جہت کے پیچھے ایک Matrix ہے، جس کے سب دھاگے ایک دوسرے سے بندھے ہوئے ہیں، Interlocking ہیں۔ پورے کائناتی تناظر میں، انسان کا وجود جسے غزل کا شاعر ان اشعار میں قائم کرتا ہے، اس عمل کے لیے اس کو جو راہیں اور اشارے حاصل ہوئے ہیں، وہ براہ راست بھی ہیں اور ان لوگوں سے بھی ملے ہیں جن کی روایت میں غزل کا شاعر سرگرم کار ہے۔ ان سے وہ الگ نہیں اور وہ اس سے الگ نہیں۔ جب ہم شاد کی بات کرتے ہیں کہ ان کے یہاں تصوف ہے، فلسفہ ہے، قومی یکجہتی ہے، ان کے یہاں معاملہ بندی ہے وغیرہ۔ وہ تو ٹھیک ہے اور یہ بھی ٹھیک ہے کہ ان کے یہاں کئی رنگ ملتے ہیں۔ لیکن جب ایسے منظر میں داخل ہوتے ہیں جہاں تجربات کی دنیا کی وسعتوں کے وہ کونے نظر آتے ہیں، جن کا تعلق گذرے ہوئے لوگوں سے بھی ہے اور جنھیں شاعر نے خود بھی دریافت کیا ہے، تو یہی ان کی اصل انفرادیت ہے کہ بقول الیٹ، شاعر جہاں پر اپنی انفرادیت کا اظہار سب سے زیادہ کرتا ہے، وہیں اسی جگہ پر، وہ روایت سے سب زیادہ پیوست بھی نظر آتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے شاد کے شعر میں دیکھا کہ جب وہ کہتے ہیں ع

خوب جب ہم نے بیابان جنوں چھان لیا

میر تو یہ بھی کہہ رہے ہیں ع

ہم مست ہو بھی دیکھا کچھ بھی مزہ نہیں ہے

اور اس طرح ہمیں پتہ لگتا ہے کہ غزل کے مضمون میں پیش پا افتادہ کچھ نہیں ہوتا۔ شاعر جانتا ہے کہ کن کن پہلوؤں کو کھنگالنا ممکن تھا اور کون کون سے پہلو کھنگالے جا چکے ہیں۔

اس کی مثال میں شاد کا ایک اور شعر سنیے۔

تو کیا میں اے یاس بے خبر ہوں خدا نے آنکھیں مجھے نہیں دیں
اگر شب وصل ہے جہاں میں تو مجھ سے مخفی کہاں رہے گی

یہ لہجہ کسی کے پاس نہیں ہے۔ یہ آتش کے یہاں نہیں، یہ غالب کے یہاں نہیں۔ ہاں ناسخ کے یہاں کبھی کبھی ملتا ہے۔ اب ذرا ان الفاظ پر غور کیجیے: جہاں اور کہاں۔ لیکن شب وصل تو اندھیری ہوتی ہے۔ اس معنی میں کہ وہ مخفی ہوتی ہے۔ شب وصل کوئی Public event نہیں، چوری چھپے کی چیز ہے۔ شاعر سیاہ شے کو ڈھونڈ نکالنے کا دعویٰ رکھتا ہے۔ اب دیکھیے الفاظ کا دروبست، ''تو کیا میں اے یاس بے خبر ہوں؟'' لفظ یاس تو ظاہر ہے انتہائی مایوسی کے لیے بولتے ہیں اور اندھیرا چھا جانا ایک محاورہ بھی ہے۔ یاس کا اندھیرا اور خود متکلم کی بے خبری اور بے بصری۔ تو کیا ''خدا نے آنکھیں مجھے نہیں دیں؟'' یعنی دو طرح کی آنکھیں، دل کی آنکھ اور سامنے کی آنکھ۔ پھر لفظی دروبست، جہاں اور کہاں۔

''مجھ سے مخفی کہاں رہے گی'' کے دو معنی ہیں کہ کس جگہ چھپی رہے گی اور یہ کہ چھپی نہیں رہے گی۔

اب اس شعر کے سامنے داغ کا شعر رکھیے۔

جلوے مری نگاہ میں کون و مکاں کے ہیں
مجھ سے چھپیں گے وہ بھلا ایسے کہاں کے ہیں

داغ کے یہاں خود اعتمادی کی پیدا کردہ شوخی ہے لیکن انھوں نے مضمون کو کائناتی وسعت سے اتار کر کسی گھریلو معاملے تک محدود کر دیا۔ وہ ''کون و مکاں'' کی بات ضرور کرتے ہیں، لیکن ''بھلا ایسے کہاں کے ہیں'' کہہ کر بات کو فوری اور عشق مجازی کی معاملہ بندی تک لا کر چھوڑ دیتے ہیں۔ ان کے یہاں روانی البتہ شاد سے زیادہ ہے لیکن شاد کے یہاں مضمون کی وسعت، انداز کی ڈرامائیت اور معنی کے ابہام نے شعر کو بہت بلند کر دیا ہے۔

کوئی اس مضمون کو صوفیانہ مراحل کی روشنی میں دیکھے گا، کوئی اس کو انقلابی جدوجہد کے بیان کی حیثیت سے اچھا کہے گا۔ کوئی شاید یہ بھی کہہ دے کہ یہ قومی یکجہتی کا معاملہ ہے اور ''شب وصل'' دراصل استعارہ ہے، ایک آدرش کا، اور وہ آدرش قومی یکجہتی ہے۔ بات یوں ہے کہ شعر کی معنویت ہر ایک کے لیے اپنے اپنے اعتبار سے ہوتی ہے۔ میرے لیے کچھ ہے، جناب صدر محترم عطا صاحب کے لیے کچھ ہے، بہزاد صاحب کے لیے کچھ اور ہو سکتی ہے۔ لیکن یہ سب مانتے ہیں

کہ یہ شعر ہمیں متحرک کرتا ہے، ہمیں کہیں لے جاتا ہے۔ کہاں لے جاتا ہے، یہ منحصر ہوگا ہمارے اور آپ کے روحانی تناظر پر۔

لہٰذا اگر شاد کے شعروں میں یہ بات ہے کہ ہر شخص ان میں اپنے معنی دیکھ لیتا ہے اور یقینا ایسا ہی ہے تو اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ شاد بہت بڑے شاعر ہیں۔ یعنی ایک بات تو یہ ہوئی کہ شعر میں مضمون کی باریکی ہے یا معنی کی وسعت ہے تو وہ شعر اچھا ہے اور دوسری بات یہ کہ مختلف زمانوں میں یا ایک ہی زمانے میں مختلف لوگ کسی شعر کی مختلف تعبیریں بیان کرتے ہیں۔ یہ بھی بڑے شعر کی ایک پہچان ہوئی۔ خود شاد نے کہا ہے، میں معنی تلاش کرتا ہوں۔ معنی آفرینی سے یہ مراد نہیں ہے کہ شعر کو معمے کی طرح کھولنا پڑے، لغت دیکھنا پڑے۔ شاید عطا صاحب سے کسی لفظ کے معنی پوچھنا پڑیں، پھر محاورہ پوچھیے، تلمیح پوچھیے، جی نہیں، معنویت سے مراد یہ ہے کہ شعر کا جو بولنے والا، جو متکلم یعنی Protagonist ہے، اس نے جو معنی لیے ہیں، وہ الگ اپنی جگہ پر ہیں۔ لیکن جو سامع یا قاری ہے شعر کا، اس کے لیے اس شعر کے معنی اپنی جگہ پر الگ قائم ہوں۔ کسی کے نقطۂ نگاہ سے شعر میں کچھ ہے، کسی کے نقطۂ نگاہ سے اس میں کچھ اور ہے۔ جب مختلف طرح کے لوگ شعر میں معنی ڈھونڈنے میں کامیاب ہوں اور شعر پھر بھی شکست نہ ہو، اپنی جگہ پر قائم رہے، یعنی جو معنی نکالے جائیں وہ مہمل نہ ہوں تو ہم کہیں گے کہ شعر کثیر المعنی ہے اور شاد کے یہاں قدم قدم پر ایسے شعر ملتے ہیں۔

ایک طرف تو آپ دیکھتے ہیں کہ شاعر معنویت حاصل کرنے کے لیے کیا ترکیبیں اختیار کر رہا ہے۔ یوں سمجھیے کہ ایک آدمی ہے جو تن کر بیٹھا ہے، جس کے سر پر سے ہزاروں آندھیاں گذر گئیں، ہزاروں زلزلے گذر گئے لیکن وہ ہلتا نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہی تو ہے کہ اس میں کوئی ذاتی مضبوطی ہے۔ پھر یہ دیکھیے کہ شعر کے لہجے کو قائم کرنے کے لیے شاعر کیا طریقے استعمال کرتا ہے۔ ایک طرح کا لہجہ تو خود کلامی ہے، یعنی اپنے آپ سے بات کر رہے ہیں اور ایک یہ کہ جیسے میر کے یہاں ہے کہ کئی شخص آپس میں بات کر رہے ہیں۔ اس میں میر خود نظر نہیں آرہے ہیں۔ میر کی ایک بہت بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ ان کے کلام میں پنچایت بولتی ہے۔

کہتا تھا کسی سے سے کچھ تکتا تھا کسی کا منھ
کل میر کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانہ تھا

یہ لہجہ میر کے ساتھ خاص ہے۔ اب شاد کو دیکھیے، وہ قائم بالذات ہو کر گفتگو کر رہے ہیں

تو کیا میں اے یاس بے خبر ہوں خدا نے آنکھیں مجھے نہیں دیں
اگر شب وصل ہے جہاں میں تو مجھ سے مخفی کہاں رہے گی

پروفیسر صاحبان کہتے ہیں کہ غزل کے شعر کا مخاطب خود شاعر ہوتا ہے اور ہمارے بڑے شاعر بار بار اس مہمل مفروضے کو توڑتے ہیں۔ شاد کے اس شعر میں جو مفروضہ ہے وہ یہ ہے کہ متکلم کسی سے گفتگو کر رہا ہے۔ کوئی سامنے ہے، وہ اس کو بلا کر کہتا ہے، دیکھو جی یوں ہوتا ہے۔ ہم یوں پہنچتے ہیں اپنے صحیح راستے پر۔ تم یہاں گئے، تم وہاں گئے، خوب خاک چھانی اور ہم یہیں بیٹھے رہے۔ ہم نے تو۔

دل کے آئینے میں ہے تصویر یار
جب ذرا گردن جھکائی دیکھ لی

کے مصداق اپنے لیے شب وصل خود ہی دریافت کر لی۔ لیکن اگر ہم کسی شعر کی ایک تعبیر کر کے سلسلۂ تعبیر کو بند کر دیں تو اس شعر کے گیارہ ہزار مفہوم جو اور نکل سکتے تھے وہ کہاں جائیں گے؟ کیونکہ شاعر نے تو شعر کہہ دیا، وہ کاغذ پر آ گیا، دلوں میں اتر گیا، زبانوں پر آ گیا۔ اب یہ دنیا کی ملکیت ہو گیا۔ دنیا جو چاہے مطلب پیدا کرے، شاعر کا اس پر کوئی اختیار نہیں۔ دو سو برس بعد، پانچ سو برس بعد، جب تک اردو زبان رہے گی تب تک مفہوم آفرینی کا یہ سلسلہ چلتا رہے گا۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاد کے اور موجی رام موجی کے زیر بحث شعروں کا ایک پہلو صوفیانہ بھی ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ اللہ تعالیٰ کے انوار دل پر منعکس ہوتے ہیں اور آئینہ علامت ہے قلب کی اور سرور علامت ہے عرفان کی، شراب علامت ہے حرف عارفانہ کی، وغیرہ وغیرہ۔ لیکن ان شعروں کے یہ صوفیانہ معنی حاصل کیوں کر ہوئے؟ اس کو یوں دیکھیے کہ شعر کو سمجھنے کے عمل میں There are three transactions۔ یعنی ایک تو ہوا Message کو بھیجنے والا یعنی شاعر۔ وہ تو بات کہہ کے نکل گیا، خدا جانے کدھر گیا؟ وہ شعر ہمیں دے کر چلا گیا۔ اور دوسرا ہے وہ Message یعنی وہ شعر جو آپ تک پہنچا۔ وہ بہر حال Constant ہے اور تیسرے ہیں ہم، اس Message کو پانے والے اور ہم بالکل Constant نہیں ہیں۔ اب ہم کوئی مناسب کوڈ (Code) استعمال کر کے پیغام کو سمجھتے ہیں۔

یہاں گفتگو کا کوڈ ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وہ تمام رسومیات اور پس منظری معنی ہیں جن سے غزل کا شعر بنتا ہے۔ کولرج نے بہت پہلے کہا تھا کہ معنی سے مراد صرف لغوی معنی نہیں بلکہ کسی لفظ کے انسلاکات اور پس منظری اطلاعات بھی ہیں۔

اچھا یہاں سے ایک بات اور نکلتی ہے جو شکیب صاحب نے اٹھائی اور ایک صاحب اس پر ناراض بھی ہوئے کہ صاحب یہ حال اور قال کا چکر کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ یہاں اس کو واضح کرنے کا موقعہ نہیں کہ صوفیانہ شاعری میں صفات اور اس کی جہتیں کیا ہو سکتی ہیں؟ لیکن اس کی ایک جہت یہ بہر حال ہے کہ اس شاعری میں شاعر مغلوب الحال ہوتا ہے۔ مغلوب الحال ہونے کے باعث وہ ایک عبوری کیفیت کا اظہار کرتا ہے۔ ایک چھلکتا ہوا پیمانہ ہے جو شعر بن گیا ہے۔ مغلوب الحال کی شاعری کو حال کی کیفیت کا آئینہ دار کہتے ہیں۔ شاد کس حد تک مغلوب الحال ہیں، اس پر میں اس وقت بحث نہیں کرتا۔ لیکن یہ چیز ضرور دیکھنے کی ہے، کہ صوفیانہ شاعری میں عام طور پر یا شاد کے کلام میں حال اور قال کا تناسب کیا ہے؟ شعر زیر بحث کے بارے میں میری رائے یہ ہے کہ اس میں حال نہیں ہے بلکہ حال کی کچھ کیفیت تھی جس سے شاعر گذرا اور اب قال کے ذریعے اس کیفیت کو وہ آپ تک پہنچا رہا ہے۔ گویا ایک وقت آپ کہیں سفر پر گئے اور واپس آکر وہاں کا حال آپ ہم کو سنا رہے ہیں اور بیان کی باریکی کے دوران آپ کوئی ایسی بات کہہ جاتے ہیں جو اچانک آپ کو قال سے حال تک لے جاتی ہے۔ جیسا کہ شکیب صاحب نے آپ کو بتایا، تصور شیخ پہلا مرحلہ ہے اور اس کے بغیر حال قائم نہیں ہوتا۔ مولانا روم کہتے ہیں۔

چوں خلیل آمد خیال یار من
صورتش بت معنی او بت شکن

یہ تو وہی ہوا نہ کہ، متکلم گیا وہاں تک، اور واپس آکر آپ کو بتا رہا ہے۔ صوفیانہ شاعری کے بھی بڑے رنگ ہوتے ہیں۔ یہ کوئی سطحی شے نہیں۔ ہمارے یہاں تو یہ ہے کہ جس نے لکھ دیا: ''اللہ ایک ہے۔'' اسے صوفی شاعر مان لیا گیا۔ بہر حال، تصوف بھی ایک رنگ ہے، ایک انداز ہے۔ سب کچھ نہیں، ادبی اعتبار سے ہمیں یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ وہ رنگ جو شاعر نے اختیار کیا، کس محفل اور کس منزل کا ہے۔

اب میں اپنی پرانی بات پر مراجعت کرتا ہوں۔ اگر غزل کا زوال ہو گیا تھا تو شاد کہاں سے پیدا ہو گئے؟ شاد کے یہاں تو کلاسیکی غزل اپنی پوری شان سے جلوہ گر ہے۔ میں کہتا ہوں کہ غزل کا زوال نہیں ہوا تھا۔ غزل کے بہت سے رنگوں کا استحکام اور بہت سے رنگوں کا اعادہ شاد کے یہاں نظر آتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ شاد کی اہمیت ادبی بھی ہے اور تاریخی بھی۔ تاریخی اس معنی میں کہ جب غزل کے اوپر حملے ہو رہے تھے اور چاند ماریاں ہو رہی تھیں، ملاؤں، پروفیسروں، مصلحان قوم وادب کی، شریفوں کی اور وضیعوں کی، اس زمانے شاد غزل کے علم کو بلند کیے رہے۔ ادبی بات یہ ہوئی کہ کلاسیکی غزل کے کئی رنگوں کو اختیار کر کے انھیں سچے اور خالص روپ میں پیش کرنا شاد کا کارنامہ ہے۔ اس بات کو آپ ذہن نشین کر لیں، ورنہ یہ کہنا تو آسان ہے کہ شاد عظیم آباد کے سب سے بڑے شاعر تھے۔ وہ خود ہی کہہ چکے ہیں کہ ؏

شاد آیا نہ کہو حافظ شیراز آیا

شاد کے بارے میں یہ بات بھی دیکھنے کی ہے کہ انھیں گذرے ہوئے ساٹھ سے اوپر برس ہوئے اور ان کی پیدائش کو ایک سو تیس سے اوپر سال گذرے، تو وہ عہد گذشتہ کے آدمی ہیں اور آج ہم انھیں کس طرح پڑھیں؟ کیوں کر پڑھیں؟ یہاں یہ بات کہنے کی ہے کہ وہ اب بھی معنی خیز ہیں۔ لیکن آخر کیوں معنی خیز ہیں؟ وہ اس لیے معنی خیز ہیں کہ ان کے یہاں لاتعداد شعر ایسے نظر آتے ہیں جن میں غزل کے وہ رنگ ہیں جو بڑی شاعری کے ضامن ہیں، یعنی ان میں معنی کا وفور ہے اور ہر شخص شاد کے کلام میں اپنے لیے اپنے معنی تلاش کر لیتا ہے۔ شکریہ۔

☆☆☆

اکبر الٰہ آبادی پر ایک اور نظر

اس میں کوئی شک نہیں کہ اکبر الٰہ آبادی کے اپنے عہد میں، بلکہ ان کی موت کے کئی برس بعد تک بھی ان کی قدر و منزلت بہت ہوئی۔ زمانے نے انھیں ''لسان العصر'' کا خطاب دیا۔ اقبال نے جب طنزیہ مزاحیہ نظمیں کہیں تو کہا گیا کہ یہ ''اکبری رنگ'' کا کلام ہے۔ سرسید سے اکبر کو ہزاروں اختلاف تھے لیکن خود سرسید کے دل میں اکبر کی بڑی قدر تھی اور سرسید نے کوشش کر کے اکبر کا تبادلہ علی گڑھ کرایا، تاکہ انھیں اکبر کی ہم نشینی حاصل ہو۔ اکبر کے کلیات کی تین جلدیں (یا تین حصے) ان کی زندگی میں شائع ہوئے اور عرصۂ دراز تک بار بار چھپتے رہے۔ میرے سامنے کلیات حصۂ اول کا گیارہواں ایڈیشن مورخہ اپریل ۱۹۳۶ ہے۔ حصۂ دوم اور سوم جو میرے سامنے ہیں۔ وہ بالترتیب ساتواں ایڈیشن مورخہ ۱۹۳۱ اور پانچواں ایڈیشن مورخہ اپریل ۱۹۴۰ ہیں۔ اکبر کے معاصروں میں صرف اقبال کو ہی ایسی مقبولیت حاصل ہوئی۔ خود اقبال اور اکبر میں بعض اختلافات کے باوجود مخلصانہ تعلقات تھے جو آخر تک قائم رہے۔ اقبال نے اکبر کے ایک شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ اس میں ہیگل کے سارے فلسفے کا نچوڑ ہیگل سے بہتر انداز میں آ گیا ہے۔

ان سب باتوں کے باوجود یہ بھی حقیقت ہے کہ اکبر کی شہرت اور عظمت کا مقیاس بلندی سے زوال کی طرف مائل رہا ہے۔ خود ان کے کلیات کی طبع اور اشاعت کی تاریخ اس کا بین ثبوت ہے۔ اکبر کا وہ کلام زیادہ مقبول ہوا جو اول اول منظر عام پر آیا۔ اپریل ۱۹۳۶ تک کلیات حصۂ اول کے گیارہ ایڈیشن نکل چکے تھے اور اس کے برخلاف اپریل ۱۹۴۰ تک کلیات حصۂ سوم کے صرف پانچ ایڈیشن نکلے۔ کلیات حصۂ چہارم کی پہلی اشاعت ۱۹۴۸ میں ہوئی۔ ''گاندھی نامہ''

پہلی بار ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد ’’کلیات‘‘ کی اشاعت ثانی ہوئی اور ’’گاندھی نامہ‘‘ کی۔ آج کے زمانے میں جب ہر ایرے غیرے پر کتاب نہیں تو پی۔ ایچ۔ ڈی کا مقالہ ضرور لکھا جا رہا ہے، اکبر پر کوئی قابل ذکر کام نہیں ہوا ہے۔

لہٰذا اکبری تنقید کے سلسلے میں پہلا اہم مسئلہ یہ ہے کہ اکبر کی شہرت اور مقبولیت میں اس قدر تخفیف کیوں ہوئی؟ اسی سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ تخفیف حق بجانب ہے؟ اکبر کے بارے میں ہماری تنقید زیادہ تر گومگو کا شکار رہی ہے، بلکہ یہاں ’’مگو‘‘ زیادہ رہا ہے اور ’’گو‘‘ کم۔ یعنی اکبر کے کلام کو اتنا تہ دار، اتنا معنی خیز، فنی طور پر اتنا مستحکم نہیں سمجھا گیا ہے کہ اس کے بارے میں دیر تک یا زیادہ گفتگو ہو سکے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہمارے یہاں یہ خیال عام ہے کہ طنزیہ/مزاحیہ شاعری ہنگامی اور ناپائدار ہوتی ہے۔ مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں: ’’طنز و ظرافت اپنے خمیر کے لحاظ سے ہنگامی اور وقتی ہوتی ہے۔ مسائل معاشرہ سے اس کا تعلق فوری اور گہرا ہوتا ہے... یہی وجہ ہے کہ وقت گزر جانے پر طنز و ظرافت کے بعد بے مثل شاہکار بھی پھیکے پڑ جاتے ہیں اور بعض بالکل ختم اور مردہ ہو جاتے ہیں۔‘‘ یہاں تک پہنچ کر مجتبیٰ حسین کو خیال آتا ہے کہ اس طرح تو پورے طنزیہ مزاحیہ ادب ہی کی بیخ کنی ہو جائے گی، لہٰذا وہ پہلو بدل کر کہتے ہیں کہ ’’یہ سمجھنا کہ ظرافت نگاری اور طنز نگاری میں کوئی بھی قوت اور پائداری نہیں ہوتی، غلط ہے۔ یہ ظرافت نگار اور طنز نگار کے سماجی شعور کی مضبوطی اور صحیح یا غلط رخ پر مبنی ہے۔ اکبر کی ظرافت کا رخ کتنے افسوس کی بات ہے زیادہ تر غلط رہا۔ ان کے کلام کا زمانہ بہت جلد گزر گیا۔‘‘ یعنی یوں تو طنز و ظرافت اپنے مزاج و منہاج کے اعتبار سے وقتی اور عارضی اہمیت کی حامل ہوتی ہے، لیکن اگر طنز و ظرافت نگار کا سماجی شعور وغیرہ اسی قسم کا ہو جیسا کہ مجتبیٰ حسین کو درکار ہے، تو طنز و ظرافت کو مزبلۂ قصابان وقت سے بچا لانے کا امکان پیدا ہو سکتا ہے۔ لیکن افسوس کہ اکبر الٰہ آبادی کی ظرافت کا رخ منفی اور ان کا سماجی شعور غیر صالح یا خام تھا، لہٰذا اکبر کو بارگاہ دوام میں جگہ نہیں مل سکتی۔

مجتبیٰ حسین کے خیالات پر بحث کی گنجائش اس وقت ممکن نہیں، لیکن یہ بات بہر حال ذہن میں رکھنے کی ہے کہ ان کے بیانات تضاد کا شکار ہیں۔ اگر طنز و ظرافت نگار دنیا کے حالات سے ناخوش ہو کر زماں اور ابنائے زماں کو اپنا ہدف بناتا ہے تو لامحالہ کچھ یا بہت سے لوگوں پر اس کی

نظریاتی ضرب بھی پڑے گی۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ طنز نگار کا رویہ (یا سماجی شعور یا جو بھی کہیں) کا ہو کہ تمام لوگ اور خاص کر بعد کے لوگ، اس سے متفق ہوں۔ اردو کے عام نقادوں کی طرح مجتبیٰ حسین بھی طنز کی ماہیت سے بے خبر تھے۔ وہ یہ بات نہیں سمجھ سکے تھے کہ وہ طنز ہی نہیں جسے وہ آئینی برحق سمجھے۔ طنز نگار کسی نہ کسی گروہ کا حامی اور کسی نہ کسی گروہ کا مخالف ہوتا ہی ہے۔ اکبر کے معاملے میں اس بات کو ملحوظ نہ رکھنے کی وجہ سے اور اکبر کے اکثر خیالات سے اتفاق نہ کرنے کی وجہ سے ہم نے یہ بھی فرض کر لیا کہ اکبر کے طنز کی طنزیت اب ختم ہو چکی ہے یا ختم ہو جانی چاہیے۔

لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ اکبر کے حوالے سے جو بات تمام طنزیہ مزاحیہ ادب کی تنقید کے لیے اہم بن جاتی ہے، وہ یہ ہے کہ ادب کے ایوان میں طنز و مزاح کا مقام کیا ہے؟ کیا وجہ ہے کہ ہم شاعری کو دو انواع میں تقسیم کرتے ہیں اور ایک کو ظریفانہ، طنزیہ وغیرہ کہتے ہیں اور دوسری کو سنجیدہ کہتے ہیں؟ کیا اس کا مطلب یہ نہیں نکلتا کہ ہم ظریفانہ/طنزیہ شاعری کو غیر سنجیدہ یعنی سنجیدگی، وقار و تمکنت اور اعلیٰ معنویت کے درجے سے گرا ہوا سمجھتے ہیں؟ اور اس کی کیا وجہ ہے کہ ہم ظریفانہ/طنزیہ شاعری کو درجۂ دوم کی شاعری سمجھتے ہیں؟ ہماری اپنی روایت میں تو ایسی کوئی تفریق تھی نہیں۔ میر و مصحفی، ولی و حاتم، حتیٰ کہ درد کے کلام میں خوش طبعی اور ظرافت اور طنزیہ بھی اشعار بھی عشقیہ یا عارفانہ یا ناصحانہ اشعار کے پہلو بہ پہلو نظر آتے ہیں۔ فحش گوئی کی بنا کر جعفر زٹلی یا نظیر اکبرآبادی کو بعض لوگ غیر ثقہ ضرور سمجھتے تھے، لیکن ان کے کلیات میں ہر طرح کا کلام یکجا ملتا تھا۔ اقبال کی طرح انھیں ''ظریفانہ'' کلام کے لیے الگ سے عنوان قائم کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ مجتبیٰ حسین، اور مجتبیٰ حسین ہی کیوں، ہمارے اکثر نقادوں کو ناسخ بہت برے معلوم ہوتے ہیں۔ افسوس کہ انھیں ناسخ کے کلام سے ظرافت کی بہار یہ خوشبو نہیں آتی۔

اصل معاملہ یہ ہے کہ ہماری زیادہ تر تنقید نے اپنے اصول وکٹوریائی انگریز نقادوں کے ماڈل پر بنائے۔ چالیس بیالیس سال پہلے جب میں نے انگریزی کے دو عظیم ترین طنزیہ شعرا ڈرائڈن اور پوپ کے بارے میں میتھیو آرنلڈ کا یہ فیصلہ پڑھا کہ ڈرائڈن اور پوپ ہماری شاعری کے نہیں، بلکہ نثر کے شاہکار ہیں، تو میرے دل پر عجیب دھکا لگا اور یہ دھکا غصے میں تبدیل ہو گیا جب میں نے ایک اور وکٹوریائی نقاد کا یہ بیان پڑھا کہ ڈرائڈن درجۂ دوم کے شعرا میں ممتاز ہے۔

میں نے سوچا اس سے اچھا تو کمبخت آرنلڈ ہی تھا کہ اس نے ڈرائڈن کو شاعر ہی نہ مانا، معمولی یا خراب شاعر کہہ کر ذلیل تو نہ کیا۔ پھر جب میں نے دیکھا کہ میتھیو آرنلڈ اپنی تمام خوش مذاقی اور چاسر کے تئیں عقیدت کا رویہ رکھنے کے باوجود چاسر کو بڑے شعرا کی صف میں جگہ نہیں دیتا، کیونکہ چاسر کے یہاں ظرافت نمایاں ہے اور اس میں high seriousness نہیں، تو مجھے معلوم ہوا کہ فراق صاحب جس ''اعلیٰ سنجیدگی'' کا مطالبہ شاعری سے کرتے ہیں اس کا نسخہ انھیں کہاں سے ملا ہے۔ اب یہ بات الگ ہے کہ بیسویں صدی کا ربع اول ختم ہوتے ہوتے انگریزی نقاد بھی اپنے وکٹوریائی پیش رووں کی تنگ نظری اور کم بینی پر شرمندہ ہو کر ان کے نظریات کو کلیتاً مسترد کر چکے تھے اور چاسر اور ڈرائڈن اور پوپ ہی کی شاعری نہیں، بلکہ نوجوان بائرن کی طویل طنزیہ نظم English Bards and Scotch Reviewers کو بھی بڑی شاعری شمار کرنے لگے تھے۔ لیکن ہمارے اردو نقادوں نے کالج میں جو سبق پڑھا تھا وہ ان کے ذہنوں پر نقش کالحجر رہا ع

انچہ استاد ازل گفت ہماں می گویم

یہی وجہ ہے کہ اکبر کے تصورات کا پرزور دفاع کرنے کے بعد وقار عظیم جب ان کی شاعری کے فنی پہلوؤں پر متوجہ ہوئے تو اکبر کی طنزیہ شاعری ان کے ذہن سے بالکل محو گئی اور وہ اکبر کی غزلوں میں فلسفۂ جذبات، تغزل، اور ان کی بعض نظموں میں ''نیچرل شاعری'' جیسی خیالی چیزیں تلاش کرنے لگے۔

کیا وجہ ہے کہ اگر آپ کسی سے اردو کے چھے بڑے شعرا یا دس بڑے شعرا کی فہرست بنانے کو کہیں تو اسے اکبر یاد نہ آئے گا؟ احتشام صاحب نے شعوری طور پر ضرور کہا ہے کہ اکبر ہمارے عظیم شعرا میں ہیں لیکن جس قوت اور تسلسل سے دوسرے بڑے شعرا کا ذکر ہمارے نقادوں نے کیا ہے اس کی مثال اکبر کے بارے میں نہیں ملتی۔ سرور صاحب نے ٹھیک لکھا ہے کہ نئی نسل اکبر کے ''آرٹ کے حسن سے اب بھی لطف اندوز ہو سکتی ہے اور مزے کی بات یہ ہے کہ شاید جن پر ان کا وار سب سے زیادہ کاری ہے وہی ان کے اشعار سے زیادہ لطف اٹھاتے ہیں۔ یہی شاعر کا انعام ہے۔'' لیکن کیا سرور صاحب اکبر کو اقبال کے بعد بیسویں صدی کا دوسرا بڑا شاعر قرار دے سکتے ہیں؟ اگر نہیں تو انھیں اور ہم سب کو اس کی وجہ بیان کرنی ہوگی۔ خود میری نظر میں اکبر کے کلام میں

اقبال کے کلام جیسی وسعت اور مفکرانہ شان نہ سہی، لیکن پہلو اکبر کے یہاں زیادہ ہیں۔ یعنی اکبر کے طنز و مزاح کو اگر نظر انداز بھی کر دیں تو بھی ان کی غزلوں کا سرمایہ اتنا وقیع ہے کہ اسی کے بل بوتے پر وہ اردو کے قابل ذکر شعرا میں شمار ہو سکتے ہیں۔

غزل کی حیثیت سے اکبر اپنے استاد وحید الہ آبادی سے بلند مرتبہ ہیں۔ وہ اپنے استاد سے زیادہ پر گو ہیں اور آتش و ناسخ کی خیال بندی کو انھوں نے بڑی کامیابی سے نباہا ہے۔ لہٰذا اکبر الہ آبادی کا مطالعہ اس پہلو سے بھی کیا جانا چاہیے کہ ناسخ، آتش، ذوق اور اصغر علی خاں نسیم اور خاص کر اپنے قریبی ہم عصر عبدالعلیم آسی کی خیال بند غزل کے پس منظر میں اکبر کا رتبہ کیا ہے۔ یہ بات بھی دیکھنے کی ہے کہ عربی اور فارسی اشعار اور فقروں کی آمیزش جس کثرت سے اقبال کے یہاں ہے تقریباً اسی کثرت سے اکبر کے یہاں بھی ہے۔ ہم میں سے اکثر لوگ اقبال کے بارے میں خیال کرتے ہیں کہ انھوں نے فارسی عربی کو اردو اشعار میں بڑی خوبی سے کھپایا۔ یہ بات بالکل صحیح ہے۔ لیکن اس حقیقت کے پیش نظر کہ اکبر عمر میں اقبال سے بہت بڑے تھے اور وہ اقبال کی پیدائش سے بھی پہلے سے شعر کہہ رہے تھے، اس بات کا امکان ہے کہ شعر میں عربی کھپانے کی ادا اقبال نے منوچہری، رومی، حافظ اور قاآنی کے علاوہ اکبر سے بھی سیکھی ہو اور یہ عام اصول (جسے صنعت تلمیع یا ملمع کہتے ہیں) کہ ایک زبان میں دوسری زبان کے شعر یا فقرے کھپائے جائیں، انھوں نے اپنے عظیم فارسی پیش رووں کے علاوہ اکبر سے بھی حاصل کیا ہو۔

کلام اکبر کا ایک اور پہلو جس پر توجہ کی ضرورت ہے، ان کی تضمینیں اور تحریفیں ہیں۔ اکبر نے فارسی اشعار کی جا بجا تحریفیں کر کے انھیں معاصر مزاحیہ/طنزیہ معنی پہنائے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے فارسی اشعار، مصرعوں اور قرآنی فقروں کو اس طرح تضمین کیا ہے کہ ان سے معنی کے نئے پہلو پیدا ہوئے ہیں۔ ان تضمینوں اور تحریفوں کی تعداد اتنی کثیر ہے کہ یہ مستقل مطالعے کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اکبر کے بارے میں یہ تو کہا گیا ہے کہ وہ زبان پر حاکمانہ قدرت رکھتے ہیں اور خاص کر قافیے تو ان کے سامنے وہی کیفیت رکھتے ہیں جیسا کہ امرا لقیس نے اپنے بارے میں کہا تھا کہ میرے سامنے قافیے ویسے ہی ہیں جیسے کسی بچے کے سامنے ٹڈیوں کا گروہ، کہ وہ ایک کو پکڑتا ہے تو دو ہاتھ سے نکل جاتی ہیں۔ یعنی وہ کسی قافیے میں بند نہ تھا۔ مولانا روم کا بھی یہی حال،

ہے۔اکبر کا معاملہ یہ ہے کہ غزل میں تو نہیں، لیکن طنزیہ/مزاحیہ کلام میں وہ ایسے ایسے انوکھے قافیے لاتے ہیں اور اس اس طرح کے ایہام اور دوسرے طریقے برت کر قافیے بناتے ہیں کہ پڑھنے والا دنگ رہ جاتا ہے۔لیکن ان کی شاعری کے جس پہلو پر ابھی کام کرنے کی ضرورت ہے وہ ان کی زبان اور لوازم شعری کی پابندی پر ان کا اصرار ہے۔کلیات میں جگہ جگہ انھوں نے حاشیہ لگایا ہے کہ یہ قافیہ ضرورت شعری کی بنا پر لایا گیا ہے یا کوئی لفظ کسی خاص طرح بندھا ہے۔پھر یہ بھی ہے کہ ایک بار جب کسی نے اعتراض کیا کہ آپ نے Press اور Kiss کا قافیہ غلط کیا ہے تو وہ بگڑ کر بولے کہ "تلفظ و محاورہ شد"۔پھر انھوں نے اس مضمون کا شعر بھی کہا۔لہٰذا اکبر کی زبان اور فن کا مطالعہ بھی ضروری ہے کہ وہ شاعری کے بارے میں بہت سنجیدہ تھے اور انگریزی یا دوسرے غیر ٹکسالی الفاظ جو انھوں نے اپنے مقصود کو حاصل کرنے کے لیے برتے ہیں، اس سے یہ خیال نہ ہونا چاہیے کہ زبان کے بارے میں ان کا رویہ غیر محتاط اور پھکڑ بازی کا تھا جیسا کہ آج کل کے اکثر مزاح نگاروں کا ہے۔

یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ "اودھ پنچ" نے اکبر کو طنزیہ/مزاحیہ شاعری کی طرف مائل کیا۔اس سے یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ اکبر کی غیر طنزیہ/مزاحیہ کلاسیکی رنگ کی شاعری میں نئی دنیا کی دھمک اور نئے اقدار، اصول و ضوابط کا پیدا کردہ خطرہ نہ جھلکتا ہوگا۔یہ بات پوری طرح صحیح نہیں ہے۔جوانی کی رندی و شاہد بازی کے باوجود اکبر کی شاعرانہ شخصیت میں بدلتی ہوئی دنیا کا احساس جاگزیں ہو چکا تھا۔یہ بات بھی خیال میں رکھنے کی ہے کہ اس زمانے کے رواج کے برخلاف انھوں نے شاعری بہت دیر میں شروع کی۔انھوں نے کلیات میں بعض غزلوں پر نوٹ لگایا ہے کہ یہ ۱۷ یا ۱۹ سال وغیرہ کی عمر کی ہیں۔۱۹ سال کی عمر میں ایک بار ان کو امتحانی مصرع بھی دیا گیا تھا۔اکیس سال کی عمر میں وہ پہلی بار مشاعرے میں بطور شاعر شریک ہوئے۔ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ جس عمر تک غالب تقریباً ایک دیوان مرتب کر چکے تھے، اس عمر میں اکبر کی شاعری کا آغاز تھا۔لہٰذا ان کی کلاسیکی غزل میں بھی معاصر دنیا کا رنگ اور احساس نظر آنا غیر مستبعد نہیں۔اکبر کے کلیات کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے بھی کیا جانا چاہیے۔

جعفر زٹلی ہمارے واحد کلاسیکی شاعر ہیں جن کی زیادہ تر شاعری سماجی اور سیاسی طنز پر

مشتمل ہے۔ افسوس کہ فحش گو کی حیثیت سے ان کی شہرت نے جعفر زٹلی کی طنز نگاری کو لوگوں کی نظروں سے اوجھل کر دیا۔ جعفر زٹلی کسی منظم تبدیلی اور تہذیبی و سیاسی شکست کے خلاف احتجاج نہیں بلند کر رہے تھے وہ صرف زمانے کے اونچ نیچ کی پروردہ بدحالی پر نالاں تھے۔ اکبر ایک پورے دور کی موت، ایک پوری تہذیب کی شکست اور ایک پورے معاشرے کے زوال کے مرثیہ خواں تھے۔ اکبر نے جو نمونہ چھوڑا اس پر ہی اردو اور ہندی دونوں میں جدید طنز نگاری کی عمارت قائم ہوئی۔ جعفر زٹلی اور اکبر کا موازنہ اور مابعد کے ادب پر اکبر کے اثر کا بھی مطالعہ ضروری ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ اکبر نے صرف انگریزی تہذیب کی سربلندی، مغربی طرز فکر اور حکومت کے استیلا اور مسلمانوں کے اخلاقی زوال ہی کو اپنا موضوع بنایا ہو۔ ہندو مسلم اتحاد، اردو ہندی تنازعہ، تعلیم اور آزادی نسواں، شہروں کا بدلتا ہوا منظر نامہ، جمہوریت بطور طرز حیات وحکومت، ایسے بہت سے موضوع ہیں جن پر اکبر نے کثرت سے لکھا ہے۔ اکبر کے یہاں ملک کے بدلتے ہوئے حالات کا احساس کسی فعال صحافی کے تجربات کی طرح فوری اور شدید ہے۔ ان کے طنزیہ کلام میں ایسی حرکیت، ایسی Urgency اور ایسی گہما گہمی ہے کہ معلوم ہوتا ہے ہم شعر نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ کسی فلم کے مختلف ٹکڑے ہمارے سامنے سے تیز تیز گذر رہے ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ اکبر کئی آوازوں کے شاعر ہیں۔ ان کے راوی کی بھی کئی آوازیں ہیں اور ان کے کردار بھی مختلف النوع ہیں۔ اکبر کے موضوعات کا تنوع، بدلتی ہوئی شہری زندگی کے بارے میں ان کے تاثرات اور احتجاجات، ان کے کلام کی حرکیت اور اس میں فلم کی تکنیک کا استعمال آنے والے ہندستان کی ان کے اشعار میں جھلک، یہ موضوعات بھی ایسے ہیں جن کے تعلق سے ہم نے اکبر کا حق ادا کرنا شروع بھی نہیں کیا۔

اکبر کے تمام مطالعات میں یہ تاثر کم وبیش مشترک ہے کہ اکبر جن تصورات اور جن سیاسی، تہذیبی، معاشرتی اقدار کے علم بردار تھے ان کو شکست ہوئی، لہٰذا اکبر کا کلام بھی از کار رفتہ ہو گیا۔ تقریباً سبھی لوگ یہ بات کہتے ہیں کہ اکبر کوئی روشنی، ترقی اور جدید عقل ودانش سے نفرت تھی، یعنی ان کی فکر منفی تھی اور ان کا پیغام یہ تھا کہ ہندستان اور ہندستانیوں کو ازمنۂ وسطیٰ کے اندھیرے ہی میں رہنا چاہیے۔ اکبر کو ہر جدید چیز کے خلاف صف آرا بتایا جاتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ زمانے

نے اکبر کو پیچھے چھوڑ دیا اور ان کی ماضی پرستانہ شاعری بھی وقت کے گرد وغبار میں گم ہوگئی۔ اول تو یہی بات درست نہیں کہ طنز نگار جن موضوعات کو اپنا ہدف بناتا ہے یا جس گروہ کا حامی ہوتا ہے، ان موضوعات کے ختم ہونے اور اس گروہ کے مٹ جانے یا ہزیمت اٹھانے کے بعد اس کا طنزیہ ادب بھی ختم ہو جاتا ہے۔ طنز و مزاح کی عمر اتنی کم نہیں ہوتی جتنی ہم لوگ سمجھتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ نئے زمانے کے بارے میں اکبر کا رویہ اتنا سادہ اور یک رنگ نہ تھا جتنا بیان کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے، اکبر بہت پیچیدہ شاعر ہیں۔ وہ محض روز کا اخبار نہیں ہیں، بلکہ زندہ دستاویز ہیں۔ اس دستاویز کا متن اتنا اکہرا نہیں کہ اسے چند عمومی بنایات میں نپٹا دیا جائے۔ تیسری بات یہ کہ نئی تہذیب اور نئی تعلیم جس طرح ہماری قوم کے نوجوانوں کا استحصال کرنے والی تھی اور جس طرح وہ علم اور دانش کی جگہ ڈگریاں اور تمدن کی جگہ جھوٹا ملمع تقسیم کر رہی تھی، اس کا احساس ہمیں اب جاکے ہو رہا ہے اور اکبر کو یہ احساس بہت پہلے سے تھا۔ بقول آل احمد سرور ''انگریزوں سے قربت، انگریزوں کی پابندی کے کس حد تک مترادف ہے، علی گڑھ مسلمان کتنے پیدا کر رہا ہے اور کلرک کتنے؟ یہ اکبر کی نظر سے پوشیدہ نہ تھا۔ قصور سارا سرسید کا نہ تھا، طوطی پس آئینہ کا بھی تھا۔ لیکن نتائج پر اکبر کی نظر بھی تھی...''۔ گذشتہ تیس پینتیس برس کے تجربے اور پڑوسی ملک کے حالات کی روشنی میں آج اتنا تو ہمیں کرنا ہی چاہیے کہ ہم اکبر کے افکار پر پھر سے نظر ڈالیں اور ان کی تہذیبی بصیرت سے کسب ضیا کریں۔

چوتھی اور آخری بات یہ کہ اکبر کی اور تحریروں کو ہم از کار رفتہ اور آج کے حالات میں بے معنی قرار دے بھی لیں، لیکن ''گاندھی نامہ'' کے بارے میں یہ حکم نہیں لگ سکتا۔ کیا وجہ ہے کہ ہمارے نقادوں اور استادوں اور سیاسی مورخوں نے ''گاندھی نامہ'' کو نظر انداز کر دیا؟ ہندوستان کی جنگ آزادی کی تاریخ جب تک زندہ ہے اور گاندھی کا نام جب تک زندہ ہے، اس وقت تک ''گاندھی نامہ'' بھی بامعنی رہے گا۔ اسے ابنائے وطن اور ارباب اقتدار کی سازش ہی کہا جائے گا کہ حسرت موہانی کی قومی خدمات اور اکبر الٰہ آبادی کی قومی شاعری یکساں طور پر بھلا دی گئیں۔ ''گاندھی نامہ'' کوئی معمولی، سادہ، ''خوب لڑی مردانی وہ تو جھانسی والی رانی تھی''، قسم کی نظم نہیں ہے۔ یہ مختلف نظموں کا مجموعہ ہے اور اس کے سیاسی اور تہذیبی ابعاد بہت پیچیدہ اور دور رس ہیں۔

یہ محض یک رنگ، اکہرا، قوم پرستانہ کلام نہیں ہے۔ اس میں خود اکبر اور ان کے معاصرین کی ذہنی اور نفسیاتی کشمکش بھی نمایاں ہے۔ ''گاندھی نامہ'' پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ طنزیہ شاعری محض براہ راست اور خط مستقیم والی شاعری سے بہت زیادہ پیچیدہ اور بہت مختلف بھی ہوسکتی ہے۔ سودیشی تحریک اور قومی بیداری، تحریک آزادی کی کامیابی اور انگریز کی پسپائی کے عواقب، ان سب مسائل پر اشارے ''گاندھی نامہ'' میں ملتے ہیں۔

اکبر کو بہ آسانی اردو کے پانچ چھ واقعی بڑے شاعروں اور دنیا کے عظیم ترین طنزیہ/مزاحیہ شعرا کی صف میں رکھا جاسکتا ہے۔ اکبر کی عظمت کا اعتراف طنزیہ شاعری کی عظمت کا اعتراف ہے۔

☆☆☆

اکبر الٰہ آبادی: نئی تہذیبی سیاست اور بدلتے ہوئے اقدار

تمہید

سب سے پہلے تو میں ذاکر حسین کالج کے پرنسپل اور کالج کے دوسرے ارباب حل وعقد کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں کہ انھوں نے مجھے چودھواں ذاکر حسین یادگاری خطیب مقرر کیا۔ عرفان حبیب، رومیلا تھاپر، سومناتھ چٹرجی، نامور سنگھ اور ان کی طرح کے دوسرے علما اور دانشوروں کی محفل میں میرا بھی نام آئے، یہ میرے لیے افتخار کی بات ہے۔ امید ہے کہ آج کی یہ میری گفتگو کسی نہ کسی حد تک اس معیار کو برقرار رکھے گی جو میرے ان ممتاز پیش رووں نے قائم کیا ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ ذاکر صاحب کے نام کے ساتھ کسی کا نام متعلق ہو، بالواسطہ ہی سہی، تو وہ بھی بجائے خود توقیر کی بات ہے۔ میں چونکہ رسمی طور پر علی گڑھ سے کبھی منسلک نہیں رہا، اس لیے ذاکر صاحب کو قریب سے دیکھنے کی سعادت مجھے نہ حاصل ہوئی۔ لیکن جس طرح ایک طرف مہاتما گاندھی، ابوالکلام آزاد، جواہر لال نہرو کے نام ہم لوگوں کے لیے، جو ۱۹۳۰ کی دہائی میں پیدا ہوئے، اور جو ہماری جدوجہد آزادی کی گہما گہمی اور پُرشور نعروں کے درمیان پلے بڑھے، بالکل گھریلو نام تھے تو اسی طرح دوسری طرف علامہ اقبال، حسرت موہانی اور ذاکر صاحب کے بھی نام ہم لوگوں کے لیے گھریلو افراد کے ناموں کی حیثیت رکھتے تھے۔ مجھے اپنے دل ودماغ کی سنسنی اور روح اہتزاز اب بھی اچھی طرح یاد ہیں جب نوعمری میں مجھے رشید صاحب کی مختصر کتاب ''ذاکر صاحب'' پڑھنے کا موقع ملا تھا۔ میرے خیال میں رشید صاحب کی شائستہ، نفیس طباعی، حاضر جوابی اور ان کی تابناک نثر سے بڑھ کر اگر کوئی چیز تھی تو وہ خود ذاکر صاحب ہی کی ذات تھی، جیسی کہ وہ

رشید صاحب کے ان اوراق میں جلوہ گر تھی۔

قوم پرستانہ نظریات میں، علم کی وسعت میں، مزاج کی نفاست میں، ذاکر صاحب ہند+مسلم کردار و مزاج کی بہترین خصوصیات کا مثالی نمونہ تھے اور اکبرالٰہ آبادی بھی اسی ہند+مسلم تہذیب کے مثالی نمونہ تھے، اگرچہ وہ اپنے انداز کے ہی ایک شخص تھے۔ اس لیے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ذاکر صاحب کی یادگار میں ایک خطبے کا موضوع اکبرالٰہ آبادی کو بنایا جائے، بالخصوص ایسے وقت میں جب روشن فکری اور غیر متعصب نا مذہبیت پر مبنی ہماری بہت سی روایات اور اقدار ہماری موجودہ تہذیب کے دو متضاد دھاروں کے نرغے میں ہیں۔ ایک طرف تو ہم عالم کاری (Globalization) کے نام پر مغربی طرز فکر و حیات کی اندھی اور غیر تنقیدی تقلید کر رہے ہیں اور دوسری طرف ہم پوری کوشش میں ہیں کہ قوم پرستی کے نام پر سارے ملک میں تعلیم، ثقافت اور سیاست کی دنیا میں نو فاشی (Neo-fascistic)، میزانیاتی (Totalizing) تصورات جاری کر دیے جائیں۔ اس باعث مجھے امید ہے کہ میرا مضمون ان دو عظیم ہندستانیوں کو محض خراج عقیدت کے سوا کچھ اور بھی ہوگا۔

(۱)

ہم میں سے اکثر کو اکبرالٰہ آبادی کی زندگی کے اہم حالات سے واقفیت ہے، لہٰذا میں یہاں صرف مختصراً ان کا اعادہ کروں گا۔ سید اکبر حسین کی پیدائش ۱۸۴۶ میں الٰہ آباد کے پاس جمنا پار کے بارہ نامی گاؤں میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم انھوں نے اپنے والد سید تفضّل حسین سے حاصل کی۔ ان لوگوں کا خاندان بارہ کے علاقے میں مدت سے آباد تھا۔ قدامت پسند، متوسط الحال اور عزت نفس کے پاسدار اس خاندان نے قدیم کلاسیکی تعلیم کی روایتوں کو برقرار رکھا تھا، لیکن ان کی مالی حالت بہت اچھی نہ تھی۔ اکبر کو مجبوراً ۱۸۶۳ میں جمنا پر زیر تعمیر پل کے ٹھیکیدار کے یہاں کلرک کی ملازمت کرنی پڑی۔ اس درمیان انھوں نے اپنی کوششوں سے انگریزی کی اچھی استعداد بہم پہنچائی اور ۱۸۶۷ میں عدالت ضلع کے وکلا کا امتحان بآسانی پاس کرلیا۔ انھیں ۱۸۶۹ میں نائب تحصیل دار مقرر کیا گیا لیکن جلد ہی انھوں نے وہ نوکری ترک کر دی اور ہائی کورٹ کے وکلا کا

امتحان پاس کر کے الٰہ آباد ہائی کورٹ میں وکالت کرنے لگے۔
چند برس کی وکالت کے بعد ۱۸۸۰ میں وہ منصف کے عہدے پر فائز کیے گئے۔اس کے بعد وہ سرکاری ملازمت اور عہدوں میں مسلسل ترقی کرتے ہوئے ۱۸۹۴ میں سشن ججی پر تعینات ہوئے۔ جلد ہی وہ بنارس میں اور پھر دوسرے اضلاع میں ڈسٹرکٹ جج کے عہدے پر متمکن ہوئے۔ حکومت انگلشیہ نے انھیں ۱۸۹۸ میں خطاب خان بہادری سے سرفراز کیا۔ ملازمت سے سبکدوشی (۱۹۰۳) کے بعد وہ کوتوالی الٰہ آباد کے پیچھے اپنی تعمیر کردہ وسیع کوٹھی ''عشرت منزل'' میں آرام اور نیم خانہ نشینی کی زندگی گذارتے رہے۔ اگرچہ اس زمانے میں انھیں آنکھوں کی تکلیف کے علاوہ اور بھی عارضے لاحق ہوئے، لیکن بحیثیت مجموعی ان کے وظیفہ یابی کے دن اچھے گذرے۔
زندگی کے آخری برسوں میں مہاتما گاندی، ملک کی آزادی اور ہندو مسلم اتحاد کے لیے مہاتما گاندھی کی جدوجہد سے اکبر کا شغف پہلے سے بھی فزوں ہوگیا۔ انھوں نے ان موضوعات پر اپنے خیالات کا اظہار ایک طویل نظم (یا مختصر نظموں کے طویل سلسلے) ''گاندھی نامہ'' میں کیا۔ اکبر نے ۱۹۲۱ میں اس دنیا سے کوچ کیا۔ اس وقت وہ ملک کے ادبی منظر نامے پر ایک قوت مند اور سیاسی سماجی اعتبار سے وابستہ شاعر کی حیثیت سے اپنی شہرت کے بام عروج پر تھے۔
گذشتہ پانچ دہائیوں میں اکبر کے ساتھ شعر و ادب کے میدان میں کچھ اچھا سلوک نہیں کیا گیا۔ اپنی زندگی میں تو ان کی توقیر بے حد اور ان کی شہرت غیر معمولی تھی۔ انیسویں صدی کی آخری دو اور بیسویں صدی کی اول دو دہائیوں میں ان کے دوستوں اور مداحوں کی فہرست تو اس وقت کا Who's Who in India معلوم ہوتی ہے۔ اس بات کے باوجود کہ اکبر کو سرسید کے خیالات اور گوشوارۂ عمل سے سخت اختلاف تھا، خود سرسید کے دل میں اکبر کا حب و احترام اس قدر تھا کہ انھوں نے اکبر کو علی گڑھ میں تعینات کرا لیا تا کہ ان کی صحبت کا جی بھر لطف اٹھا سکیں۔[1] اقبال نے اکبر کے ایک شعر کے بارے میں ان کو لکھا کہ آپ نے اس شعر میں ہیگل کا پورا فلسفہ بیان کیا ہے، بلکہ ''ہیگل کے سمندر کو ایک قطرے میں بند کر دیا ہے۔''[2] مدن موہن مالوی نے اکبر الٰہ آبادی سے ہندو مسلم اتحاد کے موضوع پر نظمیں لکھوائیں۔[3]
اکبر کی وفات کے بعد بھی ان کا کلام ایک دو دہائیوں تک بہت مقبول رہا۔ ان کا کلیات

تین جلدوں میں ۱۹۰۹ سے ۱۹۲۱ کے درمیان چھپا تھا۔ اکبر کے زمانۂ حیات میں اور ان کے بعد بھی یہ جلدیں کئی بار چھپیں۔ پہلی جلد تو ۱۹۳۶ تک گیارہ بار چھپ چکی تھی۔ دوسری نے ۱۹۳۱ تک سات اور تیسری نے ۱۹۴۰ تک پانچ اشاعتیں دیکھیں۔ لیکن آج معاملہ مختلف ہے۔ ''گاندھی نامہ'' (۱۹۱۹ تا ۱۹۲۱) صرف ایک بار ۱۹۴۸ میں چھپی اور مدت سے نایاب ہے۔ خود کلیات کی تیسری جلد کی اشاعت میں بہت تاخیر ہوئی تھی اور وہ اکبر کی وفات سے بمشکل چند ہفتہ قبل اگست ۱۹۲۱ میں منظر عام پر آسکی تھی۔ (ممکن ہے ان تعویقوں میں اکبر کے بیٹے اور ان کے کلام کے مختار عام عشرت حسین کی بھی سست مزاجی کو دخل رہا ہو)۔ جہاں تک ہمیں معلوم ہے، عشرت حسین نے کلیات اکبر کی چوتھی جلد کو شائع کرنے کا کوئی اہتمام نہیں کیا، اور نہ ''گاندھی نامہ'' کی اشاعت پر انھوں نے توجہ کی۔ اکبر الٰہ آبادی کے پوتے محمد اسلم رضوی نے ''گاندھی نامہ'' کو ۱۹۴۸ میں کتابستان، کراچی سے چھپوایا۔ اکبر کا کچھ غیر مطبوعہ کلام قمر الدین احمد بدایونی کی کتاب ''بزم اکبر'' (۱۹۴۰) میں مل جاتا ہے۔ یہ کتاب بھی اب نایاب ہے۔ سرور تونسوی مرحوم نے مکتبۂ شان ہند سے اکبر کا ایک کلیات شائع کیا تھا، اس میں کلیات کی چوتھی جلد کا بھی کچھ کلام شامل ہے۔ صدیق الرحمٰن قدوائی نے ان میں سے کچھ اشعار کو اپنے انتخاب میں درج کیا ہے۔

کلیات اکبر کی چوتھی جلد کراچی سے ۱۹۴۸ میں ضرور چھپی۔ ہندوستان میں یہ بہت کم لوگوں تک پہنچی اور پاکستان میں بھی اب شاذ و نادر ہی ملتی ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ اس جلد کا وہ نسخہ جو مولانا عبدالماجد دریابادی کی ملک تھا اب دریافت ہو گیا ہے۔ مکتبۂ شان ہند کے کلیات اکبر کو عالمانہ یا اختیار دار ایڈیشن نہیں کہہ سکتے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو اب ایک مکمل ایڈیشن شائع کر رہی ہے۔ یہ ایڈیشن ہر چند کہ عالمانہ اور تنقیدی نہ ہوگا لیکن اس میں صحت کا پورا خیال رکھا گیا ہے۔ عبدالماجد دریابادی کے نسخے پر جو حواشی اور ضروری معلومات مولانا دریابادی نے درج کیے تھے، وہ اس ایڈیشن میں شامل کر دیے جائیں گے۔ مولانا دریابادی کے بھتیجے جناب عبدالعلیم قدوائی کی عنایت سے اس نسخے کی فوٹو کاپی ترقی اردو کونسل کو مہیا ہو گئی ہے۔

لٰہذا موجودہ صورت حال یہ ہے کہ ہمارے سب سے بڑے طنز نگار کی حیثیت سے اکبر کی شہرت کو کوئی بٹہ نہیں لگا ہے، لیکن ان کے پڑھنے والوں کی تعداد کم ہو گئی ہے۔ اردو کے نقادوں

نے کم و بیش یک زبان ہو کر ان کی نکتہ چینی کی ہے کیونکہ اکبر انھیں ترقی، سائنس اور روشن خیال طرز فکر و حیات کے دشمن نظر آتے ہیں۔

ہمارے نقادوں نے اکبر کے ساتھ جو سلوک کیا، بلکہ یوں کہیے کہ جو بدسلوکی روا رکھی، اس کی کم از کم دو وجہیں اور ہیں۔ ایک وجہ تو ادبی ہے اور دوسری غیر ادبی۔ ادبی وجہ تو یہ ہے کہ اردو نقادوں کی فہرست استناد میں طنزیہ اور مزاحیہ شاعری بہت پست مقام کی حامل ہے۔ اردو میں طنزیہ مزاحیہ شاعری کی روایت بے شک بہت تونگر اور توانا ہے لیکن اوائل بیسویں صدی کے اردو نقادوں کی تربیت ایسی ہوئی تھی کہ وہ میتھیو آرنلڈ (Matthew Arnold) کی اس بات کو برحق سمجھتے تھے کہ ''اعلیٰ سنجیدگی'' (High seriuosness) شاعری کا جزو لاینفک ہے۔ کوئی پچاس برس ادھر کا اپنا تجربہ بھی مجھے اب تک یاد ہے کہ مجھے اس وقت کتنا رنج اور کس قدر زیادتی اور دھوکے کا احساس ہوا جب میں نے آرنلڈ کا یہ قول پڑھا کہ انگریزی کے مشہور طنز نگار شعرا ڈرائڈن (John Dryden) اور پوپ (Alexander Pope) انگریزی شعر کے نہیں بلکہ انگریزی نثر کے شاہکار ہیں۔ اگر میرے اساتذہ اس رائے کو پوری طرح تسلیم نہ بھی کرتے تو انھیں یہ فیصلہ دینے میں کوئی جھجک بھی نہ ہوتی کہ ڈرائڈن درجۂ دوم کا شاعر ہے۔ اس پر طرہ محمد حسین آزاد کی تنقیدیں اور تعریفیں کہ طنز اور ہجو ''غیر مہذب'' اصناف ہیں، بالخصوص جب سودا جیسا شاعر انھیں برتے۔ سودا کے بارے میں محمد حسین آزاد کو سنیے:

> بڑھاپے تک شوخی طفلانہ ان کے مزاج میں امنگ دکھاتی تھی... ذرا سی ناراضی میں بے اختیار ہو جاتے تھے۔ کچھ اور بس نہ چلتا تھا، جھٹ ایک ہجو کا طومار تیار کر ڈالتے تھے۔ غنچہ نام ان کا غلام تھا، ہر وقت خدمت میں رہتا تھا اور ساتھ قلم دان لیے پھرتا تھا۔ جب کسی سے بگڑتے تو فوراً پکارتے، ارے غنچہ لاتو قلمدان... پھر شرم کی آنکھیں بند اور بے حیائی کا منہ کھول کر وہ بے نقط سناتے تھے کہ شیطان بھی امان مانگے۔[۴]

یہ باتیں اس انجام کے لیے کافی تھیں کہ اردو کے نقاد تمام ظریفانہ اور طنزیہ شاعری کو شک کی نگاہ سے دیکھنے لگ جائیں۔ اکبر جس جوش اور قوت کے ساتھ سیاسی، سماجی مسائل کے ساتھ اپنی شاعری میں معاملہ کرتے تھے، وہ ان کی گری ہوئی پوزیشن کو سنبھالنے کے لیے کافی نہ

سمجھا گیا۔ آج شاید ہی کوئی اردو کا نقاد ایسا ہوگا جو اکبر کو اردو کے دس بڑے شعرا میں شمار کرے۔

سرور صاحب ان چند نقادوں میں ہیں جنھوں نے اکبر کے مقاصد کی متانت اور وزن کو سمجھا اور ان کی بصیرت کی قوت کا اعتراف کیا۔ انھوں نے کہا کہ ''آپ ان کے خیالات سے اتفاق نہ بھی کریں، مگر ان کے اشعار پر مسکرائے اور اکثر غور کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ یہی ان کا مقصد تھا۔''[5] لیکن اکبر کے لیے تاحیات جذبۂ تحسین رکھنے کے باوجود سرور صاحب بھی خود کو اس بات پر تیار نہ کر سکے کہ اردو کے عظیم ترین شعرا کی محفل میں اکبر کے لیے بھی جگہ استوار کی جائے۔

موجودہ زمانے میں اکبر کی مقبولیت کم ہونے کی ایک وجہ ان کی ذاتی زندگی اور ان کے سیاسی عقائد کے درمیان تضاد کی واضح خلیج بھی ہے۔ اپنے شعر میں تو اکبر خود کو تمام انگریزی طور طریقوں کا سخت دشمن ظاہر کرتے ہیں، لیکن وہ خود انگریزی راج کے ایک خاصے بزرگ عہدے دار تھے اور انھیں صاف صاف اس بات پر فخر بھی تھا کہ ٹامس برن (Thomas Burn) جو ایک زمانے میں یو۔ پی۔ کا چیف سکریٹری تھا، ان کا بہت لحاظ کرتا تھا[6]۔ ملکہ وکٹوریہ کی گولڈن جوبلی (۱۸۸۷ء) کے موقعے پر انھوں نے ''مسٹر ہاویل، جج'' کی فرمائش پر ایک مدحیہ قصیدہ بھی لکھا[7]۔ انگریزوں سے سخت نفرت کے باوجود اکبر نے اپنے بیٹے عشرت حسین کو اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن بھیجا اور پھر ان کا یو پی کی سول سروس میں بطور ڈپٹی کلکٹر شریک ہونا بھی منظور کیا۔ ظاہر ہے کہ ان باتوں کا کوئی جوڑ نکتہ چینی کے ان فقروں اور ان طنز بھرے تحقیری اشعار سے نہیں جو اکبر کی زبان قلم سے اہل مغرب اور ان کے مداحوں کے لیے مسلسل ادا ہوتے رہتے تھے۔

اس بات کا امکان ہے کہ اکبر کو اس تضاد کا احساس رہا ہو، اور یہ بھی ممکن ہے کہ ذاتی زندگی میں اس دورنگی[8] کے احساس نے ان کے یہاں زجر و ملامت کی لے اور تیز کر دی ہو اور مغربی، خاص کر برطانوی طور طریقوں اور نظام حیات سے ان کا اظہار برأت شدید تر کر دیا ہو۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ وہ اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ دھارے کے خلاف کوئی تیر نہیں سکتا، لیکن ان کی نگاہوں میں اصل المیہ کچھ اور تھا۔ اکبر کے خیال میں المیہ در حقیقت یہ تھا کہ وہ لوگ بھی غرقابی سے نہ بچ سکے جنھوں نے دھارے کا ساتھ بہنا پسند کیا۔ خود کو جدید [انگریز] بنانے کے چکر میں ہندوستانیوں نے اپنا ماضی، اپنی روایات، اپنے نظام، عقائد سب تج دیے لیکن

پھر بھی وہ خود کو مغربی رنگ میں پوری طرح رنگا ہوا وہ جدید انسان نہ بنا سکے، جس کی توقع میکالی (Macaulay) کو تھی۔ مندرجہ ذیل شعر میں دل سوزی المیہ دردمندی کی حد کو چھو رہی ہے۔

مرید دہر ہوئے وضع مغربی کر لی
نئے جنم کی تمنا میں خودکشی کر لی[9]

غور طلب بات یہ ہے کہ شعر میں فاعل کا اظہار نہیں کیا گیا ہے۔ خودکشی کرنے والا واحد غائب، واحد متکلم، جمع غائب، جمع متکلم، واحد حاضر، جمع حاضر کوئی بھی ہو سکتا ہے۔ ایک نسبتہً طویل قطعے میں اکبر نے اسی کشمکش کا اظہار ایک ذاتی درد اور احساس زیاں کے ساتھ کیا ہے، لیکن یہاں بھی متکلم کوئی فرد واحد بھی ہو سکتا ہے اور اس زمانے کے متوسط گھرانے کا پورا مسلم معاشرہ بھی۔

قدیم وضع پہ قائم رہوں اگر اکبر
تو صاف کہتے ہیں سید یہ رنگ ہے میلا
جدید طرز اگر اختیار کرتا ہوں
خود اپنی قوم مچاتی ہے شور و واویلا
جو اعتدال کی کہیے تو وہ ادھر نہ ادھر
زیادہ حد سے دیے سب نے پاؤں ہیں پھیلا
ادھر یہ ضد ہے کہ لمنیڈ بھی چھو نہیں سکتے
ادھر یہ دھن ہے کہ ساقی صراحی مے لا
ادھر ہے دفتر تدبیر و مصلحت ناپاک
ادھر ہے وحی ولایت کی ڈاک کا تھیلا۔
غرض دو گونہ عذاب است جان مجنوں را
بلائے صحبت لیلیٰ و فرقت لیلیٰ[10]

اکبر کے قدح خواں (اور قریب قریب سب ہی جدید نقاد اکبر کے قدح خواں ہی ہیں) مندرجہ بالا طرح کے اشعار اور نظموں کو نظر انداز کرتے ہیں اور سارا زور اکبر کے اسی کلام پر صرف کرتے ہیں جس کی رو سے انھیں نئی روشنی کا اندھا اور استدلال سے عاری نقاد ثابت کیا

جا سکے، یا پھر یہ دکھایا جا سکے کہ اکبر جان بوجھ کر ان کو بہانا چاہتے تھے کہ جو ترقی کی راہ میں
تھے، وہ عموماً ناپسندیدہ اور بہر طور مردہ یا نزع کی حالت میں گرفتار تھا۔ اکبر کے بارے میں یہ
فیصلہ صرف ان لوگوں کو دیتا تھا جو برطانوی راج کو ہندوستان کے لیے باعث برکت سمجھتے تھے اور ترقی
کے سفر کا ایک ضروری پڑاؤ یقیناً قرار دیتے۔ اکبر کے لیے ہمدردی ان لوگوں کے بھی دل میں تھی
جو برطانوی راج کے مخالف تھے اور اس سے انھیں کچھ لینا دینا نہ تھا۔

اکبر کے بارے میں زیادہ تر جدید تنقید میں تصور کی حد تک بالعموم اور بعض اوقات بالکل
کھلی رائے یہی ہے کہ ٹھیک ہے، وہ اپنے زمانے میں بے حد مقبول تھے اور عمدہ طنزیہ شاعر تھے لیکن
جن اقدار، تصورات اور آدرشوں کو وہ قیمتی گردانتے تھے انھیں تو اکبر کے عین حیات ہی میں شکست
فاش نصیب ہو چکی تھی۔ لہٰذا جب وہ اقدار ہی نہ رہے جن سے اکبر کی شاعری کو ایقان اور تقویت
کا سہارا تھا تو پھر ناگزیر ہے کہ ان کی شاعری دوسروں کے لیے جگہ خالی کر دے۔ نقادوں کا کہنا یہ
ہے کہ اکبر کا گوشوارۂ عمل منفی ہے اس لیے ان کی شاعری بھی منفی ہے اور ہم اسے آج کے جدید عہد
میں نہ کسی قوت کا حامل دیکھ سکتے ہیں نہ معنویت کا۔

لیکن یہ بات ہی غلط ہے کہ جو لوگ، یا پارٹی، یا تصورات جو کسی طنز نگار کا ہدف بنے تھے
ان کی شکست یا موت کے ساتھ ان کے بارے میں لکھی ہوئی طنزیہ تحریر بھی متروک یا نامقبول ہو جاتی
ہے۔ اگر طنز و مزاح صرف وقتی اور مقامی معنویت کی شے ہیں اور زمانہ بدلنے یا گزرنے کے
ساتھ ان کی قیمت، معنویت، یا اہمیت کم ہو جاتی ہے تو یونان کے ارسٹوفینیس (Aristophanes)
سے لے کر سنسکرت کے طنز و ہجو نگاروں تک، پھر عرب و ایران کے (فحش یا غیر فحش) ہجو گویوں سے
لے کر انگریزی کے جاتھن سوئفٹ (Johnathan Swift) اور اردو کے جعفر زٹلی تک سیکڑوں
مصنف ہیں جن کی بہت ساری نظم و نثر آج ہمارے لیے بے معنی ہوتی بلکہ وہ آج باقی ہی نہ ہوتی۔
ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے اور اس طرح یہ بھی ظاہر ہے کہ اکبر کی طنزیہ شاعری کو ہم صرف یہ کہہ کر ٹال
نہیں سکتے کہ زمانے کے ساتھ اکبر کی معنی خیزی بھی گذر گئی اور آج وہ دفتر پارینہ ہے۔ دوسری بات
یہ ہے کہ اپنے زمانے کے مسائل کی طرف، اور خاص کر "ترقی" سے متعلق مسائل کی طرف اکبر کا
رویہ اتنا سادہ اور سیدھی لکیر جیسا بھی نہ تھا جیسا کہ ان کے نقاد ہمیں باور کرانا چاہتے ہیں۔ اکبر

بڑے پیچیدہ شاعر ہیں۔ انھیں صبح کے اخبار کی طرح نہیں پڑھا جاسکتا۔ اکبر کے شکوک اور خوف اور آئندہ زمانے کے بارے میں ان کی تاریک پیشین گوئیاں صرف ایک ضدی قدامت پسند ذہن کی پیداوار نہیں، ان میں بہت کچھ اور بھی ہے۔

سچ پوچھیے تو اکبر اپنے زمانے کے ان چند لوگوں میں تھے جنھوں نے یہ بات دیکھ لی تھی کہ سرسید کے اصلاحی گوشوارۂ عمل اور لارڈ میکالی (Lord Macaulay) کے منصوبوں میں بہت کچھ مشترک تھا۔ اکبر خوب سمجھتے تھے کہ جس چیز کو ''ہندستانی نشاۃ الثانیہ'' کہا جارہا ہے یا کہا جائے گا، وہ جدید کاری کی ایک طاقتور لہر کے سوا کچھ نہیں۔ سرسید کے ''اینگلو اورینٹل'' (Anglo Oriental) کالج علی گڑھ میں بہت کم عنصر ایسا تھا جسے ''اینگلو'' (انگریزی) کہا جاسکتا تھا اور ''اورینٹل'' (مشرقی) عنصر تو اس سے بھی کم تھا۔ ارادہ اور ذہن کی اپنی تمام تر قوت اور نیک نیت کے باوجود سرسید کے پاس وہ ساز و سامان نہ تھا اور نہ ہی وہ صلاحیت تھی کہ وہ جدید سائنسی چھان بین اور مذہبی عقیدے، دونوں کے امتزاج پر مبنی کوئی واحد ذہنی نظام تیار کرسکیں۔ یورپی روشن فکری (Enlightenment) کے معاصر نظام افکار میں سائنسی اور تفتیشی رویوں اور تصور کائنات کی کارفرمائی تھی اور برطانوی تہذیب اس نظام افکار کی نمائندگی بھی خوب کرتی تھی۔ لیکن اس نظام افکار اور تصور کائنات کو آزادانہ اور دانشورانہ طور پر اختیار کرنا دیگر بات تھی اور غلامانہ یا خوشامدانہ اور کم و بیش ایک کم تر درجے کے معاون کے طور پر اس کی تحسین اور انگریزی نوآبادیاتی + انتظامی ڈھانچے میں ہندستان کی شرکت اور ہی چیز تھی۔ ہندستان میں انگریزوں کی حکمت عملی اس بات پر مبنی تھی کہ جدید سائنسی فکر ہندستان میں آئے ضرور، لیکن وہ انگریز کے نوآبادیاتی + انتظامی ڈھانچے کی تحسین اور اس میں شرکت یا اس کے ساتھ تعاون کے طور پر آئے، یعنی اگر نئے علوم و افکار کو حاصل کرنا ہے تو انھیں انگریزوں کی دین کے طور پر ہی حاصل کرو۔ انگریزوں نے اس بات کی پوری کوشش کی تھی کہ دونوں چیزیں (جدید علوم و افکار اور انگریزی سامراج سے خوش عقیدگی) ساتھ ساتھ آئیں۔ یہ ایسی حقیقت تھی جو اکبر کے زمانے میں تمام ہندستانیوں پر افشا نہیں تھی۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل کی ہماری تہذیبی تاریخ میں اکبر اور اقبال کے سوا شاید ہی کوئی ایسا ہوگا جس نے اس حقیقت کا احساس و اظہار اس قدر زور و قوت سے کیا ہو۔ اور

خاص کر اکبر تو یہ بات کہتے نہ تھکتے تھے کہ یہ محض خوش خیالی اور پر امیدی ہے۔ ان دورویوں کا یکجا ہونا اجتماع نقیضین کا حکم رکھتا ہے اور ان پر بیک وقت ایک ہی عالم میں عمل پیرا ہونا غیر ممکن ہے۔

اکبر کو اپنے طور پر سرسید سے محبت بھی تھی۔ سرسید کے خلوص نیت، خلوص عمل، مشقت برائے قوم، تعلیم اور خاص کر ہندستانی مسلمانوں کی تعلیم کے مقصود سے ان کے دلی لگاؤ کی وہ قدر کرتے تھے لیکن سرسید اور ان کی جسمانی اور معنوی اولادوں کا جب وہ موازنہ کرتے تو ''اولادوں'' میں انھیں بہت کم باتیں قابل تعریف نظر آتیں، جبکہ علی گڑھ کے بڑے میاں کے لیے ان کے دل میں جگہ تھی۔ یہ شاید بے وجہ نہیں کہ ''کلیات اکبر'' کی ابتدا ایک غزل سے ہوتی ہے جس کے تین شعر بالترتیب حسب ذیل ہیں۔

واہ کیا راہ دکھائی ہے ہمیں مرشد نے
کر دیا کعبے کو گم اور کلیسا نہ ملا

رنگ چہرے کا تو کالج نے بھی رکھا قائم
رنگ باطن میں مگر باپ سے بیٹا نہ ملا

سید اٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے
شیخ قرآن دکھاتے پھرے پیسہ نہ ملا[11]

جیسا کہ صاف ظاہر ہوگا پہلے شعر میں ہندستانیوں اور خاص کر ہندستانی مسلمانوں کے کج دار و مریز کا اور اس کو حل کرنے میں ان کی ناکامیوں کا ذکر ہے۔ اس شعر کا ہدف سرسید تو ہیں ہی، لیکن اس کے سماجی اور اخلاقی مضمرات دور دور تک ہیں۔ دوسرے شعر میں سرسید کو بالواسطہ خراج تحسین ہے کہ خود ان کا تو دل صحیح مقام پر تھا لیکن ان کی اولادوں نے باپ دادا کے روحانی اور دانشورانہ ورثے کو ضائع کر دیا۔ تیسرے شعر میں واضح طور پر سرسید پر یہ رائے ظاہر کی گئی ہے کہ ان کے طریق فکر و عمل نے مسلمانوں کو ترغیب دی کہ وہ قرآنی طرز حیات و فکر کو چھوڑ کر انگریزی طرز حیات و فکر اختیار کریں اور یہ کہ جدید زمانے میں کامیاب وہ نہ ہوگا جو مذہب کو اختیار کرے، بلکہ کامیابی اس کی ہے جو انگریزی نظام افکار کو گلے لگا لے۔

سرسید کے انتقال پر اکبر نے دو شعر کا ماتمی قطعہ لکھا۔ اس میں انھوں نے سرسید کی

راست نیت اور مشقت برائے قوم کا پورا اعتراف کیا ۔

ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سید کام کرتا تھا
نہ بھولو فرق جو ہے کہنے والے کرنے والے میں
کہے جو چاہے کوئی میں تو یہ کہتا ہوں اے اکبر
خدا بخشے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں [۱۲]

جب سید محمود الہ آباد ہائی کورٹ کے جج مقرر ہوئے تو انھیں یہ معلوم کر کے رنج ہوا کہ ہائی کورٹ کے انگریز جج صاحبان کی شرائط ملازمت اور مراعات اور ہندستانی جج صاحبان کی شرائط ملازمت اور مراعات یکساں نہ تھیں۔ دونوں کے فرائض اور اختیارات ایک ہی تھے لیکن انگریز ججوں کو ہر چیز میں ہندستانیوں پر تفوق تھا۔ کچھ مدت بعد سید محمود نے حکومت کے نام ایک محضر تیار کیا جس میں انھوں نے مطالبہ کیا کہ انھیں اور انگریز جج صاحبان کو شرائط ملازمت اور مراعات میں ہر طرح برابر قرار دیا جائے۔ اس مطالبے کی بنیاد انھوں نے اصول مساوات و معدلت کے بجائے اس بات پر رکھی تھی کہ انگریزی زبان کے علم، انگریزی تعلیم، انگلستان میں قیام، رکھ رکھاؤ اور طرز بود و باش کے لحاظ سے وہ ہر طرح انگریز تھے [۱۳]۔ ظاہر ہے کہ یہ بات اکبر الہ آبادی کے بھی کان میں پڑی ہوگی کہ وہ بھی اس وقت کی یو۔ پی جوڈیشل سروس میں اچھے عہدے پر تھے۔ سید محمود کے طرز استدلال میں اکبر کو اپنے بدترین خوف اور شکوک سچ ہوتے نظر آئے ہوں تو کیا تعجب ہے۔ آگے چل کر انھوں نے سید محمود اور الہ آباد ہائی کورٹ کے چیف جسٹس سر جان ایج (Sir John Edge) کے درمیان ناچاقی، چیف جسٹس کے عجب و غرور اور پھر ہائی کورٹ کی ججی سے سید محمود کے استعفیٰ کا قصۂ نامرضیہ بھی سنا ہوگا۔

ان باتوں نے اکبر کو اپنے خیالات پر اور بھی مستحکم کیا ہوگا اور انھوں نے اپنے موقف کو اور بھی مبنی برحق سمجھا ہوگا۔ ان کو اس بات پر سخت غم و غصہ رہا ہوگا کہ سید محمود جو ایک انتہائی قدیم اور ممتاز خاندان کے چشم و چراغ تھے، جنھیں اردو کے علاوہ فارسی اور عربی ادب کی بھی کثیر معلومات تھی اور جو ہندو+مسلم تہذیب کی بہترین روایات کے پروردہ تھے ان جیسا شخص اپنی انگریزیت کی توثیق اس غلو کے ساتھ کرے کہ مشرقیت کا بالکل پتہ ہی باقی نہ رہے۔ پھر یہ کچھ حیرت کی بات نہیں

کہ سید محمود کے انتقال (۱۹۰۳) پر اکبر کا قطعہ اگر ایک طرف مختصراً ماتم دارانہ ہے تو دوسری طرف اس میں ایک تلخ فتح مندی بھی نمایاں ہے ؂

نہ وہ بک رہ گئے نہ سرسید
دل احباب سے نکلتی ہے آہ
ذات محمود سے تسلی تھی
لی انھوں نے بھی آج خلد کی راہ
بولی عبرت کہ ہوش میں آؤ
اے حریصان شان و شوکت و جاہ
مٹ گیا نقش احمد و محمود
رہ گیا لا الٰہ الا اللہ[14]

لہٰذا اکبر کے تضادات ان کے اپنے زمانے کے تضادات تھے اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ آخری دنوں میں وہ اپنے داخلی تضادات کے حل کی طرف ٹٹولتے ہوئے سہی، لیکن بڑھ رہے تھے۔ اپنی زندگی کے بیش تر ایام میں وہ ہندستانی محاورے میں ''گورنمنٹ سرونٹ'' (Government Servant) اور پھر ''پنشنر جج'' رہے تھے۔ اور وہ اپنے اندر یہ قوت نہ رکھتے تھے کہ جدو جہد آزادی اور مہاتما گاندھی کی کھلی حمایت کریں اور عملی سیاست میں کود پڑیں۔ لیکن انگریز، انگریزی راج، مغربی تہذیب اور ان کے حمایتیوں پر کھلے الفاظ میں نکتہ چینی میں وہ کبھی پیچھے نہ رہے۔ اور یوں بھی شاعر کا کام ڈنڈا یا جھنڈا اٹھانا نہیں۔ ''گاندھی نامہ'' کے بہت پہلے انھوں نے دو الگ الگ شعروں میں کہا تھا ؂

مدخولۂ گورنمنٹ اکبر اگر نہ ہوتا
اس کو بھی آپ پاتے گاندھی کی گوپیوں میں[15]

....

بدھو میاں بھی حضرت گاندھی کے ساتھ ہیں
گو خاک راہ ہیں مگر آندھی کے ساتھ ہیں[16]

اکبر نے اپنے لیے لفظ ''مدخولہ'' استعمال کیا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ انگریزی حکومت کے ملازموں کو وہ بیگم کے مقابلے میں داشتہ سے زیادہ درجہ دینے کو تیار نہ تھے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ بلند مرتبہ دنیاوی حیثیت کے باوجود انھیں اپنے آپ سے ایک طرح کی نفرت تھی کہ وہ انگریز کے نوکر تھے۔ مہاتما گاندھی کے پیروؤں کو اکبر نے ''گوپی'' کہا ہے۔ اس طرح گاندھی جی کی شخصیت ان کی نگاہ میں غیر معمولی طور پر بلکہ تقریباً فوق الانسانی طور پر کرشمہ جاتی حیثیت رکھتی تھی۔ لفظ ''گوپی'' کے استعمال اور سری کرشن جی مہاراج کی طرف اشارے کی بنا پر اس شعر میں معنی کی متعدد تہیں ہیں۔ یہاں میں صرف ایک کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں: وطن عزیز کے لیے مہاتما گاندھی اصول مردی اور قوت تولید اور زرخیزی کا درجہ رکھتے ہیں۔ وطن عزیز اصول نسائی کا حکم رکھتا ہے جسے گاندھی کے وجود سے قوت نمو اور زرخیزی حاصل ہوگی۔ دوسرے شعر میں اکبر نے ''بدھومیاں'' کی اصطلاح یا علامت خود اپنے لیے استعمال کی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مولانا محمد علی کو گمان گذرا تھا کہ ''بدھومیاں'' کو اکبر نے خود مولانا محمد علی کا مدلول بنایا تھا۔ مولانا اس پر شاید کچھ آزردہ بھی ہوئے تھے اور اکبر نے صفائی پیش کی تھی کہ ایسا نہیں ہے۔ ''گاندھی نامہ'' کے ایک شعر میں صاف اشارہ ہے کہ ''بدھومیاں'' سے کوئی اور نہیں بلکہ اکبر الہ آبادی ہی مراد ہیں۔

بدھو کا لفظ تھا فقط اک مصلحت کی بات
دل میں مرے نہاں ہے جو ہے اصلیت کی بات [17]

اکبر نے ''گاندھی نامہ'' اپنی حین حیات میں شائع نہ کیا۔ قمرالدین احمد کا بیان ہے کہ اکبر کہتے تھے کہ میں انگریزوں کی مخالفت کھل کر کروں تو بے اثر اور نقصان دہ بات ہوگی۔ انھوں نے قمرالدین احمد سے ایک بار کہا کہ ''جب میرا یقین ہے کہ حکومت سے کھل کر لڑنا مضر ہے تو بھلا میرے کہنے سے ہو بھی کیا سکتا ہے؟'' زندگی کے بالکل آخری دنوں (فروری ۱۹۲۱) میں اکبر نے قمرالدین احمد سے کہا:

> لوگوں کا خیال ہے میں اپنی پنشن کے خیال سے قومی کام میں سامنے نہیں آیا۔ یہ غلط ہے۔ اگر آج میں روپے کی خاطر قوم کا کام کروں تو کیا مجھ کو پنشن سے زیادہ فائدہ نہ ہو؟... میں دو باتوں سے

گھبراتا ہوں، ایک تو عشرت کے مصیبت میں پڑنے کے خیال سے، دوسرے اس خیال سے کہ میں اس پیرانہ سالی میں اپنے جسم میں اتنی سکت نہیں پاتا کہ جیل کے مصائب اٹھا سکوں۔[18]

لیکن ''گاندھی نامہ'' میں اکبر پوری طرح کھل کھیلے۔ انھوں نے کتاب کے سرنامے پر یہ شعر لکھا ہے۔

انقلاب آیا نئی دنیا نیا ہنگامہ ہے
شاہ نامہ ہو چکا اب دور گاندھی نامہ ہے[19]

گویا وہ دعویٰ کر رہے ہیں کہ فردوسی کا شاہنامہ جو ملک گیری اور کشورستانی کے اصول پر مبنی ہے، اب اس کا زمانہ ختم ہوا، یعنی انگریزوں کی ملک گیری کے دن گئے، اب گاندھی یعنی عوام الناس کے اصول کی داستان کا زمانہ ہے۔ شاہی اور کشور کشائی کے دن منسوخ ہوئے۔

(۲)

اکبر کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ سیاسی فاتحوں کے طور طریقوں میں سیاسی مفتوحوں کے لیے کس قدر کشش اور جاذبیت ہوتی ہے۔ مفتوح خود کو فاتح کے رنگ لینا چاہتا ہے تاکہ تفاوت مابین کم ہو اور اکبر کے زمانے کی ہندستانی زندگی اور ادب میں بے شمار مثالیں اس بات کی موجود تھیں کہ مفتوح قوم کو غیر شعوری طور پر اس بات کی طرف راغب کیا جا سکتا ہے کہ وہ فاتح قوم کے اندر حاکم طبقے کے ساتھ اتحاد ذہنی حاصل کرنے کی کوشش کرے اور اس کا طریقہ یہ ہے کہ مفتوح قوم کی روز مرہ تہذیب میں فاتح تہذیب کے طاقتور اور مقبول علائم اور نشانات داخل کر دیے جائیں۔ مفتوح کو فاتح کی طرف مائل کرنے کے لیے تہذیبی حربے اگر سیاسی حربوں سے زیادہ موثر نہیں تو ان کے برابر اثر انگیز یقیناً ہیں۔

اکبر کی اہم ترین بصیرت یہ تھی کہ انھوں نے نو آبادیات کار قوم کی تہذیب اور اس کی سیاست، اس کے نظم حکومت اور اس کے ضوابط کو متحد قرار دیا اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے انگریز کو جواب دیا تو شاعری کے ذریعے، کہ ہند+مسلم سماج میں شاعری سے زیادہ موثر اور قوت مند کوئی دوسرا تہذیبی حربہ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ''گاندھی نامہ'' کو شاہنامۂ فردوسی کے متقابل رکھتے

ہیں، حالانکہ ''گاندھی نامہ'' کئی مختصر اور سیاسی طور پر واضح منظومات کا مجموعہ ہے اور شاہنامۂ فردوسی میں زمین پر قبضہ جمانے اور غیر اقوام کو بزور شمشیر محکوم بنانے کی طویل داستانیں ہیں۔ اس کے برخلاف ''گاندھی نامہ'' میں غیر قوم کو اپنے ملک سے بے دخل کرنے کی باتیں ہیں۔

یہ باتیں آج کل فیشن کے طور پر مقبول ہیں کہ آج کے مابعد نوآبادیاتی دور میں مغرب کی سامراجی، سرمایہ پرست تہذیب عالم کار (Global) اقدار و تصورات کے نام پر ہماری تیسری دنیا کی تہذیب کو اپنا محکوم بنانے کے درپے ہے۔ فیشن کے طور پر کہی جانے کے باوجود یہ بات ہندوستان جیسے ملکوں کے لیے اپنے اندر صداقت کا بڑا عنصر رکھتی ہے کہ مغرب کی تمنا ہے کہ تیسری دنیا کے لوگ اس کے تہذیبی اقدار و اطوار کو تاحد امکان قبول کر لیں۔ تہذیبی علائم کی سیاسی معنویت کو سمجھنے والوں میں اکبر ہمارے یہاں سب سے پہلے تھے۔

یورپ میں گو ہے جنگ کی قوت بڑھی ہوئی
لیکن فزوں ہے اس سے تجارت بڑھی ہوئی
ممکن نہیں لگا سکیں وہ توپ ہر جگہ
دیکھو مگر پیرس کا ہے سوپ ہر جگہ [۲۰]

آلات رسل و رسائل میں ترقی اور تبدیلی کے ساتھ ساتھ تجارت اور زندگی اور عشق کرنے کے طریقوں میں ''ترقی'' اور تبدیلی آتی ہے۔

اب کہاں دستِ جنوں تارِ گریباں اب کہاں
پانیر اور دست مجنوں اور خبر ہے تار کی
لے لیا شیریں نے کمسریٹ میں ٹھیکہ دودھ کا
ریل بنوانے لگے فرہاد اب کہسار کی [۲۱]

....

پریوں کے عاشقوں کو سودا ہوا مسوں کا
جو پھاڑتے تھے جامہ اب کوٹ سی رہے ہیں [۲۲]

....